

# Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,  
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

---

Volume L

November, 1958

Number 6

---

## GEORG KAISER IM EXPRESSIONISTISCHEN RAUM ZUM PROBLEM EINER NEUDEUTUNG SEINES WERKES

WOLFGANG PAULSEN  
*University of Connecticut*

*Zum Gedächtnis des Dichters, der am 25. November  
1958 seinen 80. Geburtstag gefeiert hätte.*

### I

Im August des Jahres 1938 traf Georg Kaiser, über Holland aus Deutschland fliehend, in der Schweiz ein. Fünf Jahre waren vergangen, seitdem die Nationalsozialisten sein Werk verboten und ihn selbst zum Schweigen verurteilt hatten. Es war für sie damals nicht notwendig gewesen, ihr Vorgehen gegen den großen Dramatiker umständlich zu begründen, denn Kaisers weltanschauliche Position war hinlänglich bekannt. Ein kleiner Skandal hatte genügt, gelegentlich der Leipziger Ur-aufführung des *Silbersees* von maßgeblicher Stelle aus schlecht und recht inszeniert, um die ganze Angelegenheit in das für damalige Zeiten richtige Licht zu rücken. Aber nicht nur ein Verbot — ein Todesurteil war in Wirklichkeit ausgesprochen worden, das sich, gleichsam als schleichendes Gift, selbst vollstrecken sollte. Fünf Jahre lang hatte sich der Dichter, in der Zurückgezogenheit seiner Villa in Grünheide (bei Berlin), dagegen zu behaupten vermocht, doch dann war der Punkt erreicht, wo nur noch die Flucht eine Aussicht auf Rettung bot. „Grünheide ist verlassen. Ich habe mich sehr schwer von See und Wald getrennt. Mir blieb in Grünheide nur noch die Wahl: Hungertod oder Selbstmord,“ schrieb er später an Hugo F. Königsgarten.<sup>1</sup> Es bedarf keiner besonderen Einfühlungsgabe, um sich in den seelischen Zustand Georg Kaisers während dieser furchtbaren Jahre zu versetzen. Ein Mensch hatte beschlossen, auf nichts gestützt als das dichterische Wort, die Wirklichkeit zu übersehen, das Chaos durch Kosmos, die Formlosigkeit durch Form zu überwinden. Es steckt etwas titanisch Obstinales in diesem Verhalten, etwas von der protestierenden Geste des „Hier stehe ich, ich kann nicht anders,“ gleichzeitig aber doch auch ein zum Äußersten entschlossenes Bestehen auf der höheren Wertigkeit der eigenen Welt der gegebenen Wirklichkeit gegenüber, wie es uns — oft unerträglich laut — schon aus seinen bekanntesten Bühnenwerken entgegenklingt. Aber wäh-

<sup>1</sup> Zitiert nach Bryan J. Kenworthy, *Georg Kaiser* (Oxford 1957), S. XXI.

rend bisher immer wieder eine durch logische Einbahnstraßen geschickt geleitete Illusion über die wahren Sachverhalte hatte hinwegtäuschen können, war die Lebensform, der Deutschland sich seit 1933 ausgeliefert hatte, logischen Argumenten nicht mehr zugänglich. Die neuen Machthaber hatten für platonische Dialoge kein Organ.

In gewisser Hinsicht aber war Kaiser schon 1933 geflohen, und zwar in sein Werk, wenn auch dieses Werk zunächst den Zugang in die Öffentlichkeit verschlossen fand. In einem Schaffenszwang ohnegleichen, der dem Schaffensdrang seiner fruchtbarsten Jahre während der expressionistischen Hochkonjunktur in nichts nachstand, hatte er zehn Stücke<sup>2</sup> ausgearbeitet, die eine eigentümliche Rolle nicht nur in seinem Leben sondern auch in seinem Werk spielen. Es ist eine erstaunliche Vielfalt von Gegenständen, mit denen er sich hier dramatisch beschäftigt hat, wenn wir auch zugeben müssen, daß manches davon nicht den Anspruch auf dichterische Gültigkeit erheben kann — ja, wir glauben sogar, gelegentlich verstehen zu können, warum Kaiser schon wenige Jahre später diese Arbeiten — sehr zu Unrecht — als „überflüssige Spielwerke“<sup>3</sup> bezeichnet und in Bausch und Bogen verworfen hat. Gewiß, Kaiser hat nie ein sehr persönliches Verhältnis zu seinen abgeschlossenen Dichtungen gehabt, und sein eigenes Urteil ist deswegen nicht sehr ernst zu nehmen. Man kann sich aber doch kaum des Eindrucks erwehren, daß hier ein besonderer Faktor im Spiel gewesen ist, und zwar eine sehr tiefe Erschütterung. Es ist, als ob Kaiser durch den erlebten Schock sein schöpferisches Gleichgewicht, die Sicherheit seines dichterischen Instinktes eingebüßt hätte und nun gezwungen gewesen wäre, das Gelände des Dramatischen nach neuen Möglichkeiten abzutasten. Das war für ihn, als Dichter, zunächst Verlust — aber über den Verlust hinaus doch auch wieder ein nicht zu unterschätzender Gewinn. Verlust und Gewinn sind in schöpferischer Hinsicht ja mit keiner Buchführung zu errechnen; sie geben sich erst dann einwandfrei zu erkennen, wenn das Geleistete in seinem ganzen Umfang erfaßt worden ist, und von einer solchen Erfassung sind wir heute noch sehr weit entfernt. Wir können daher an dieser Stelle nur auf einige wesentliche Punkte aufmerksam machen.

Wie sehr Kaiser sich 1933, als er an seinen Schreibtisch zurückkehrte, zur Produktion zwingen mußte, geht wohl daraus hervor, daß der Entwurf für ein neues Drama („Die Uhr“), das erste seit dem *Silbersee*, nicht über zwei skizzierte Szenen hinausgekommen und dann liegen geblieben ist. Dichterisches Neuland wollte sich ihm noch nicht wieder erschließen, und so griff er denn, in der entstandenen dichterischen Atempause, auf einen vertrauten Gegenstand zurück: er entschloß sich zu einer nochmaligen — augenscheinlich der dritten — Bearbeitung eines seiner älte-

<sup>2</sup> Nicht sieben, wie Kenworthy (op. cit., S. XXII) meint.

<sup>3</sup> In einem Brief an Caesar von Arx vom 30. Juni 1938, zitiert nach Hanns H. Fritze, *Über das Problem der Zivilisation im Schaffen Georg Kaisers* (Diss. Freiburg 1935), Bd. I, S. 151.

sten Komödienstoffe, und zwar des bereits 1905-6 konzipierten *Großbürger Möller*, der unter diesem Titel oder als *David und Goliath* schon verschiedene Drucke und gelegentliche Aufführungen erlebt hatte. Die Problematik dieses Jugendwerkes suchte er nun dadurch endgültig zu lösen, daß er sie in eine gänzlich neue, an die frühere nur angelehnte Fabel goß: aus dem *Großbürger Möller* wurde so *Das Los des Ossian Balvesen*.

Ein derartiges Zurückgreifen aber ist gleichzeitig eine Besinnung, das Wiederaufnehmen fallengelassener Fäden — ein nur scheinbar unproduktiver Vorgang. Mit der Komödie hat Kaiser gerungen, wie nur ein deutscher Dichter mit ihr hat ringen können, unvergleichlich intensiver als mit irgendeinem seiner anderen Dramen- oder Tragödienentwürfe. An den weltanschaulich so anspruchsvollen expressionistischen Dichtungen gemessen spielen die meisten seiner Komödien trotzdem eine recht kümmerliche Rolle — jedenfalls jene vielen Komödien, die unmittelbar auf die Lachmuskeln der Zuhörer abgestimmt zu sein scheinen. Aber das Bedürfnis nach befreiendem Gelächter war doch tief mit seinem eigentlichen dramatischen Wollen und Müssen verwachsen, ja es liegt bei ihm genetisch dem Tragischen sogar vor. Wenn man das Werden des Kaiserschen Werkes verfolgt, gewinnt man den Eindruck, daß er seine dramatischen Spannungen zunächst in der Unverbindlichkeit des Lachens zu lösen suchte, ohne daß dadurch allerdings der jeweils tragische Untergrund vollkommen verschüttet worden wäre. Das Ausweichen in die dramatische Mischform der Tragikomödie lag für ihn daher von Anfang an nahe. Sehr eindrücklich können wir diesen Vorgang an seinem ersten dramatischen Versuch, der „blutigen Groteske“ des *Schellenkönig*, verfolgen, diesem eigentümlich zeit- und traditionsverbundenen Werk aus seiner Primanerzeit.<sup>4</sup> Aber nicht nur der *Schellenkönig*, fast das gesamte Frühwerk des Dichters stand unter dem Zeichen der Komödiendichtung, ob diese sich nun als Persiflage, Groteske, Parodie, Tragikomödie, als deutsche oder biblische Komödie gegeben hat, in Anlehnung an so gültige Vorbilder wie Wedekind, Hauptmann oder das Volksstück. Und auch später noch, als Kaiser dichterisch mit dem Phänomen des Nationalsozialismus fertig zu werden versuchte, griff er zunächst zur Komödie *Klawitter*. Es ist wohl auch für Kaiser so gewesen — und dies legitimiert ihn vielleicht als den geborenen Dramatiker, der er war — daß das absolut Tragische für ihn eine Bedrohung bedeutete, einen Abgrund, den es zu überbrücken galt, und zwar letzten Endes mit gültigeren Mitteln als denen der Komödie: denen der Form nämlich, die der werdende Dichter sich erst zu schaffen hatte. Der Weg durch die Komödie, den sich auch der reife Dichter noch immer

<sup>4</sup>Das Stück liegt zur Zeit noch nicht im Druck vor; mir war die von der Witwe des Dichters besorgte, im Besitz von Dr. R. Kauf befindliche Abschrift zugänglich. Eingehendere Beschreibungen finden sich bei Robert Kauf, „Schellenkönig: An unpublished early play by Georg Kaiser“, *Journal of English and German Philology*, LV (1956), No. 3, pp. 439-450, und bei Adolf M. Schütz, *Georg Kaisers Nachlaß* (Basel 1951), S. 33-37.

wieder gegönnt hat, stellt sich somit als ein Umweg heraus, aber als ein wahrscheinlich notwendiger, als ein vorläufiger Ersatz für das wirklich zu Leistende. Wir dürfen wohl annehmen, daß Form und Gelächter für ihn dieselbe regulative Funktion besessen haben, wenn auch gewiß nicht dieselbe Gültigkeit und Verlässlichkeit.

Auch in den Jahren der erzwungenen Neubesinnung nach 1933 spielt die Komödie bei Kaiser nun wieder die Rolle eines seelischen Blitzableiters, obgleich, streng genommen, die Bezeichnung „Komödie“ zunächst nach dem *Los des Ossian Balvesen* von ihm nicht wieder benutzt worden ist. Statt dessen schreibt Kaiser nun „Schauspiele“<sup>5</sup> mit einem überwiegend gesellschaftlichen Milieu, formvolle und sehr eindrucksvolle Stücke im Ganzen, in denen der Dichter dem Miteinander und Gegeneinander menschlicher Beziehungen nachgeht. Gelegentlich jedoch wird der zugrunde liegende Komödienton auch unmittelbar deutlich, wie etwa in der nach Maupassant gearbeiteten, um den tragikomischen Verlust einer Perlenkette aufgebauten *Adrienne Ambrossat*. Das spezifische Gewicht der meisten dieser Dichtungen bleibt jedoch leicht, und das Ausweichen vor jeder ernsten weltanschaulichen Auseinandersetzung, wie sie Kaiser noch kurz vorher so sehr am Herzen gelegen hatte (etwa in den *Lederköpfen* von 1928 aber auch im *Silbersee*) legt den Verdacht nahe, er habe hier unter anderem auch ein wenig für den Fall einer Aufhebung des Spielverbots seiner Werke auf Vorrat gearbeitet. Damit wäre zum mindesten seine später so violente Reaktion auf diese Stücke psychologisch leichter zu erklären. Kaiser hätte dann selbst getan, was er (im Jahre 1940) seinen Ernst Hoff im *Klawwitter* auf so grotesk-tragische Weise tun ließ. Wir aber spüren, daß die formvolle Leichtigkeit dieser Schauspiele bis zur Flucht in die Schweiz, ihr komödienhafter Unterton, wieder einmal das schöpferische Korrelat zu der tragisch-spannungshaften Situation ihres Dichters gewesen ist.

Der Tragödie jedenfalls ist Kaiser in der letzten Periode seines Schaffens ausgewichen. Keine seiner späten Dichtungen ist als eine solche bezeichnet, auch wenn einige unter ihnen fraglos ihrer ganzen Anlage nach als Tragödien zu gelten haben. Im *Soldaten Tanaka* zum mindesten – aber auch schon in der *Rosamunde Floris* und dem *Gärtner von Toulouse* – werden vor unseren Augen Schicksale entwickelt, die sich doch nur auf sehr unverbindliche und letzten Endes unbefriedigende Weise als „Schauspiele“ bezeichnen lassen. Wenn wir einmal annehmen, daß ein dramatischer Verlauf vor allem durch seinen in den Untergang mündenden Ausgang zur „Tragödie“ wird, so ist es deutlich, daß Kaiser seine Schauspiele eben nicht auf einen solchen tragischen Ausgang hin gedichtet hat. Ihm war es augenscheinlich in erster Linie um die Herausarbeitung des Schicksalhaften in den menschlichen Begegnungen zu tun, die er gestaltet hat, um das gleichsam astronomische

<sup>5</sup> Erst *Napoleon in New Orleans* (vom Jahre 1938) scheint im Manuskript den Untertitel „Tragikomödie in sieben Bildern“ geführt zu haben. Die 1948 und 1950 veröffentlichten Fassungen aber tragen diese Bezeichnung nicht.



Schauspiel zweier sich im Raume — einem sonst fast leeren Raume — findender Körper. Die hier wirksamen Anziehungskräfte hat er isoliert, das Magische des Vorgangs herausgearbeitet, mit einer an das Drama Kleists gemahnenden Eindringlichkeit und Absolutheit des Gefühls. Solche Stunden im Leben seiner Menschen waren für ihn — um Stefan Zweigs Titel zu borgen — „Sternstunden der Menschheit,“ überhöhte, an Mythisches grenzende Augenblicke, und wir glauben zu verstehen, warum Kaiser auf diesen Wegen schließlich zum griechischen Drama zurückkehren mußte. Daß auf die so hoch genommenen Punkte im menschlichen Dasein nur der Absturz folgen konnte, wußte Kaiser sehr genau, obwohl er es in seiner bizarren Irrationalität nicht immer hat wahr haben wollen: gelegentlich hat er deswegen den scheinbar notwendig tragischen Ausgang eines solchen Stückes ins Optimistische umgebogen, auch wenn er dabei alle Erfordernisse der Wirklichkeit in den Wind schlagen mußte. Das war schon im *Oktobertag* der Fall gewesen. In anderen Dramen hat er den tragischen Ausgang mehr angedeutet als wirklich auf die Bühne gebracht. Der Ausgang war für ihn eben nicht das Entscheidende. Stärker als die Einsicht in die Gesetze der Natur war für ihn der Glaube — oder besser: das Glaubenwollen — daß es dem Menschen gegeben sei, das Unvergängliche seines Daseins über den Untergang hinaus zu retten.

Wir rühren hier an die eigentlichen Quellen der Kaiserschen Dramatik und glauben zu fühlen, daß die unmittelbare Visierung schicksalhafter, gewissermaßen ursächlicher Begegnungen von ungleich größerer dichterischer Bedeutung gewesen ist als alles, was Kaiser uns in seinen viel gefeierten expressionistischen Konstruktionen hat bieten können. Auch zu den expressionistischen Stücken aber lassen sich von hier aus natürlich Zugänge finden, und wir vermuten, daß die großen Momente dieser Dichtungen nicht aus dem Geiste der Dialektik, des platonischen Dialoges und erst recht nicht aus einem neu-heraklitischen Denken<sup>6</sup> leben, sondern aus der Gestaltung der menschlichen Ursituation, wie sie Kaisers Schau entspricht. Wir denken dabei etwa an den zentralen Augenblick in Kaisers Leben, als dieser dem Gespenst des Todes — seines Todes aber doch und damit sich selbst — begegnet, oder an die so rätselvoll dargestellte Ich-Gespaltenheit in der *Koralle*. Denn was diese expressionistischen Stücke von allen anderen unterscheidet, vornehmlich aber von den Werken der Spätzeit, ist die Tatsache, daß die schicksalshafte Begegnung hier noch im Wesentlichen eine Begegnung des Menschen mit sich selbst ist, Spiegeldramatik im Sinne der Neuromantik und des Expressionismus, ich-bezogen auf jeden Fall in einer im Grunde doch dramatisch nur begrenzt gültigen Weise. Das Drama konnte deswegen erst in einer künstlich-konstruktiven Ausweitung sichtbar werden, die aber den dramatischen Kern selbst weitgehend verschütten mußte. Ungleich unmittelbarer findet sich dieser Kern in

<sup>6</sup> Darauf läuft Max Freyhan's Interpretation hinaus: *Georg Kaisers Werk* (Berlin 1926).

den verschiedenen Stücken herausgearbeitet, die angeblich als Nebenwerke gleichzeitig mit den expressionistischen Dichtungen entstanden sind (etwa dem *Frauenopfer* von 1918 und dem *Brand im Opernhaus* von 1919), selbst wenn wir zugeben müssen, daß in ihnen das Tragische noch anekdotisch aufgelöst und letzten Endes unverbindlich bleibt. Trotzdem aber finden wir hier die Elemente, auf die Kaiser nun, in den letzten Jahren seines Lebens, zurückgreifen konnte; eine Zuspitzung des dramatischen Konflikts auf wesentliche schicksalhafte Begegnungen und Eingriffe, in deren Erleben der Mensch den Abgrund des Daseins sich auftun sieht. Was von der Kaiser-Kritik bisher immer als dramatisches Seitenwerk gekennzeichnet worden ist, erweist sich somit als dessen eigentliche Hauptlinie.

## II

Sehr eigentümlich war Kaisers erste Reaktion auf das in Deutschland Erlebte und Erlittene, nachdem er die Schweiz, das Land seines letzten Asyls, erreicht hatte. Den ersten Winter nämlich verbrachte er mit der Niederschrift seines zweiten Romans, der *Villa aurea*, deren Geschehen von allem Zeitgeschichtlichen fort in imaginäre Landschaften zu führen scheint. Es ist möglich, daß praktische Gesichtspunkte bei der Wahl von Stoff und Form ausschlaggebend gewesen sind, denn Kaiser stand im wahren Sinne des Wortes vor dem Nichts und mochte hoffen, sich mit einem Roman noch am ehesten und schnellsten die notwendigen Lebensbedingungen für die Zukunft schaffen zu können. Er hatte eine Entscheidung zu fällen, und die Notwendigkeit der Entscheidung machte er nun zum eigentlichen Thema seines Romans, und zwar so, daß er sie, auf echt Kaisersche Weise, als ein Ergebnis nicht des Zwanges sondern des freien Entschlusses hinstellte. Er legte sich die Frage vor, wie weit der Mensch — und der Künstler insbesondere — zum Herrn über sein Dasein, zum Gestalter seines eigenen Lebensstoffes werden könnte. Als Thema hat ihn das seit je beschäftigt, und es ist wohl nicht Zufall, daß schon sein erster Roman *Es ist genug* denselben Gegenstand behandelt hatte; aber Kaiser vermochte das Problem jetzt doch noch genau so wenig wirklich zu lösen wie damals. Denn hier wie dort bewies sich der Mensch seine Freiheit durch Listen (Kaiser hatte schon 1918 ein Schauspiel mit dem Titel „Odyssee“ geplant!), durch die spielerische Betätigung geistiger Kräfte. Erst im *Pygmalion* der griechischen Dramen konnte er das Problem der schöpferischen Freiheit aus dem Wissen um die schicksalhafte Determiniertheit alles Menschlichen heraus deuten und damit dessen wahrhaft tragischen Hintergrund erfassen.

Aber auch nach Abschluß des Romans versuchte Kaiser noch nicht, sich mit der deutschen Wirklichkeit, die er so schwer erlebt hatte, unmittelbar auseinanderzusetzen. Statt dessen griff er — und das sogar schon während der Arbeit am Roman — auf die deutsche Literaturtradition zurück, wie er das immer schon, aber in erhöhtem Maße doch

während seiner letzten Lebensjahre getan hat. Die Gestalt Büchners, die Figur des an seiner Zeit leidenden Woyzeck, tauchte in seinem geistigen Blickfeld auf. Nur kurze Zeit scheint er nach einer adäquaten Form für diese Gehalte gesucht zu haben; sie ergab sich ihm sonderbarerweise durch die Lektüre eines Romans, und zwar der *The Grapes of Wrath* von John Steinbeck. Der *Soldat Tanaka* ist Kaisers *Woyzeck* geworden, aber ein *Woyzeck*, der sich über die von Büchner bezogenen Positionen bewußt erhob. Sein *Tanaka* sei „ein vollendeter Woyzeck,“ schrieb er am 10. Dezember 1939 an Caesar von Arx,<sup>7</sup> er sei „mehr als Woyzeck. Denn sonst würde ich das Werk nicht schreiben, wenn es nicht ein Mehr wäre.“

Diese Worte sind keineswegs überheblich gemeint, denn in verschiedener Hinsicht geht der *Soldat Tanaka* wirklich über Büchners fragmentarische Dichtung hinaus. Nicht nur rein äußerlich hat Kaiser sie „vollendet,“ das heißt: abgeschlossen und ausgerundet – er hat sie auch, indem er ihren Stoff wieder aufgriff, von ihrer historischen Bedingtheit erlöst, sie im besten Sinne des Wortes erneuert. Das menschliche Leiden, auf das sich Büchner noch resignierend zurückgezogen, dessen Druck von außen er nachgegeben hatte, führte den modernen Dichter zur Einsicht in die Notwendigkeit der Tat, auch wenn die konkreten Ergebnisse einer solchen Tat nur in der demonstrativen Klarstellung von Recht und Unrecht, im Protest menschlicher Würde gegen die Unmenschlichkeit der gegebenen Ordnung bestehen konnte. Zwischen den beiden Dichtungen liegen, rund gerechnet, nicht nur hundert Jahre in der Geschichte von Bürgertum und Sozialismus, sondern auch das entsprechende Heranreifen des europäischen Menschen.

Die Dichtung vom *Soldaten Tanaka* enthält Kaisers politisches Glaubensbekenntnis, und er muß sie wohl zunächst selbst für sein geistiges Testament, sein letztes Wort gehalten haben, denn mit ihrem Abschluß glaubte er auch seine dichterische Laufbahn beendet. Aber diese Untergangsstimmung, die uns bei Kaiser auch nach Abschluß anderer dichterischer Arbeiten bezeugt ist, war wohl nur eine ganz natürliche Reaktion auf die durchlebte Leistung und beweist deren seelische Intensität. Sie hielt nicht lange vor, und schon bald finden wir Kaiser wieder bei der Arbeit – einer Arbeit allerdings, die seine dichterischen Kräfte nicht in demselben Maße in Anspruch nahm. Es ist, als ob er erst jetzt, nachdem das Entscheidende für den Augenblick geleistet war, auf sich selbst und seine eigenen Erlebnisse hat zu sprechen kommen können. So folgte auf die groß angelegte Tragödie die politische Komödie, auf die symbolische Deutung der Gegenwart die unmittelbare Abrechnung mit ihr. Die beiden Komödien *Klawitter* und *Der englische Sender* entstanden, die Kaiser zu einer Doppelkomödie zusammenzufassen gedachte, denn er glaubte wohl, daß sie zusammen ein gültiges Bild des zeitlichen Ge-

<sup>7</sup> Zitiert nach Hanns H. Fritze, op. cit., I, 171. Ich stütze mich in der Darstellung dieser Zusammenhänge auf das, was Fritze in seiner aufschlußreichen Anmerkung zu dem Thema Büchner-Kaiser an dieser Stelle zusammengetragen hat.

schehens abgeben möchten. Daß ihn das Problem ihrer inneren Zueinandergehörigkeit nicht lange beschäftigt hat, mag ein Zeichen dafür sein, daß ihm das Fragwürdige dieser Komödien selbst sehr bewußt geworden ist. Uns jedenfalls ist es ein Leichtes, über sie den Stab zu brechen. Aber wir werden uns wohl daran erinnern müssen, daß in dem für Kaiser so bezeichnenden Schaffensprozeß immer schon Großes neben Kleinem, Bedeutsames neben recht Oberflächlichem seinen Platz gefunden hatte. Brauchte er vielleicht, um schlackenlose Dichtungen zu schaffen, gleichzeitig die Möglichkeit, „unedle Stoffe“ schöpferisch abzusondern? Im Rhythmus seines Dichtens haben ganz sicher auch die – sagen wir: dichterischen Unfälle ihre bestimmte Funktion. Doch dem heutigen Leser fällt es schwer, ein in verschiedene Schichten auseinanderbrechendes Gesamtwerk als ein Ganzes zu begreifen. Seit der Klassik ist er daran gewöhnt, von den einzelnen Teilen eines solchen Werkes zu verlangen, daß sie zu einer harmonischen Einheit zusammentreten. Auf Grund der durch die Tradition verbürgten Vorstellung von der organischen Entwicklung eines Dichters, gegen die Kaiser sich fast notwendigerweise sein ganzes Leben lang gewehrt hat, erwarten wir, daß sich die Werke eines Dichters in ansteigender Linie vor uns aufbauen. Zum mindesten glauben wir verlangen zu dürfen, daß der Dichter Unzureichendes selbst beizeiten als solches erkenne und zurückhalte. Einen solchen Luxus aber hat Kaiser, der ohnehin mit ökonomischen Fragen immer nur in der Theorie fertig geworden ist, sich nie gestatten können.

Wir werden erst noch zu lernen haben, die Maßstäbe für die Kaisersche Dichtung aus dieser selbst zu gewinnen. Das heißt nicht, daß wir darauf verzichten müssen, das Gesetzhafte des biologischen, psychologischen und geistigen Werdens als für diesen Dichter gültig anzunehmen, wie er selbst das – und ihm im Gefolge fast die ganze Kaiserkritik – getan hat. Kaiser stand als Dichter nicht außerhalb der Geschichte – jede derartige Vermutung ist eine kritiklose Naivität. In dem „klassischen“ Gesamtwerk gravitieren die Teile um die Achse des dichterischen Ich wie in einem Sonnensystem; es ist, möchte man sagen, seiner Natur nach zentripetal. Seit dem Sturm und Drang jedenfalls gibt es wohl kaum eine dichterische Leistung, in der die persönliche Problematik des Dichters nicht dessen oberstes Anliegen gewesen wäre, sodaß das Wachstum dieser Werke jeweils das Werden ihrer Dichter spiegelt. Auch zwischen Kaiser und seiner Dichtung besteht eine innere Korrelation, aber diese liegt nicht im Biographischen sondern im Geistigen und Ästhetischen. Das dichterische Ich jedenfalls bildet hier in einem ganz anderen Sinne die Achse des Ganzen, und man möchte die Verhältnisse so deuten, daß die einzelnen Teile des Werkes bei Kaiser nicht auf deren Mittelpunkt hin ausgerichtet sind, sondern im Gegenteil von ihm emanieren. In diesem Sinne sind Kaisers Dichtungen als zentrifugal zu bestimmen, und wir erkennen dann, daß seine Art des Schaf-



fens auf beispielhafte Weise der Zersplitterung aller traditionellen Denk- und Lebenssysteme Rechnung trägt. Es gibt für ihn keinen archimedischen Punkt im Geistigen mehr, keine Möglichkeit, in einen gesicherten ästhetischen Hafen einzulaufen. Der Drang zur großen und gültigen Form war bei ihm nicht geringer als bei seinen Vorgängern und bei den bedeutenden unter seinen Zeitgenossen, aber er mißtraute der Tragbarkeit des Bodens, auf dem er seine Gebäude und Gerüste aufführte, er bezweifelte instinktiv alle überkommenen Maßstäbe, auch wenn er sie sich selbst wieder erarbeitet hatte, ja, er sah das feste Land nicht, selbst wenn er mit eigenen Füßen darauf stand.

Diese Grundsituation des Dichters Kaiser erklärt das sonderbar fluktuierende seiner Dichtungen, das Ungleichmäßige und oft Unverbindliche, dieses ganze irritierende Auf und Ab, dieses Schwanken zwischen den Formen und Stilen. Auch er hat unter einem eisernen Gebot und unter einem ungeheuren Zwang geschaffen — nicht anders als etwa Rilke — aber diese wiesen ihn immer wieder über sich selbst hinaus.

Mit dieser prinzipieller Einstellung dem Werk Georg Kaisers gegenüber dürfen wir uns nun wieder der unglücklichen Komödie *Klawitter* zuwenden und feststellen, daß auch sie in der dichterischen und geistigen Ökonomie des Dichters ihren natürlichen und notwendigen Platz hat. Nirgendwo sonst ist Kaiser so persönlich geworden wie hier, in keinem anderen Stück finden wir seine eigene Gestalt derart in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt. Freilich, autobiographisches Dichten im klassischen Sinne des Wortes, wie wir gesehen haben, ist seine Sache nie gewesen, den Blick ins eigene Innere hat er gescheut. „Georg Kaiser verbirgt und verkriecht sich, so tief es geht,“ hat schon Ludwig Lewin geurteilt.<sup>8</sup> Auch in *Klawitter* finden wir die persönlichen Angelegenheiten daher in eine objektive Fabel gehüllt und zusammen mit der ganzen politischen Problematik ins Literarische abgebogen. Was im *Soldaten Tanaka* auf die Höhen des Symbols gehoben worden war, bleibt hier im Rahmen einer modernen Haupt- und Staatsaktion hängen. Kaiser hatte das Tragische des Vorwurfs in das Ertragbarere der Komödie auflösen wollen und damit im Grunde denselben Weg beschritten wie Werfel und Zuckmayer, als sie das Grauen der politischen Wirklichkeit Nazi-Deutschlands dichterisch zu erfassen suchten — und das ist vielleicht auch die einzig mögliche Haltung für den zeitgenössischen Dichter angesichts des absoluten Entsetzens. Aber Kaiser hat diese Aufgabe nicht dichterisch, sondern rein konstruktiv und kombinierend, allein mit seinem Theaterverstand zu bewältigen versucht. Und doch spüren wir seinen Herzschlag noch in der Gestalt Ernst Hoffs, der auf unglaublich naive Weise glaubt, das Verbot seiner Werke umgehen und seine neueste Dichtung unter einem anderen Namen und mit Hilfe eines dichterischen Proxy auf die Bühne bringen zu können. Kaiser hat das alles, in seiner rationalisierenden Gefühlshaftigkeit, nicht einmal richtig

<sup>8</sup> Ludwig Lewin, *Die Jagd nach dem Erlebnis. Ein Buch über Georg Kaiser* (Berlin 1926), S. 15.

durchdacht, denn durch das Verhalten seines Helden fällt am Ende auch ein recht zweifelhaftes Licht auf die Dichtung selbst, die auf solche Weise für die Nachwelt gerettet werden soll, was doch seine Absicht nicht hat sein können. Dem Betrug wird mit Betrug begegnet, und zwei Negative ergeben auch bei Kaiser kein Positives.

Trotz alledem stützen wir, wenn nun der Kaisersche Doppelgänger im Verlauf der abstrusen Vorgänge auf der Bühne Aussagen über sich selbst macht, bei denen es sich ohne Zweifel um bekenntnishafte Einsichten seines Dichters selbst handelt. Schon im ersten Akt findet sich da eine Stelle, wo Elli, Hoffs Frau, sich wundert, wie zuversichtlich Hoff angesichts der völligen Hoffnungslosigkeit ihrer Lage sei. „Ja — ich bin's,“ antwortet er, „Bin's wie noch nie. Ich glaube auch an meine Sendung. Das alles war Vorspiel, was bisher geschah. Es fehlte der letzte Ernst. Ich war verwöhnt. Mir fielen die Erfolge<sup>9</sup> zu — fast ungewollt. Das tiefste — schönste in mir wurde noch nicht angerührt. Jetzt stellt das Schicksal seine Forderung und ich erfülle sie.“ Und dann erzählt er ihr von seinem neuen, in langen Nächten entstandenen Werk mit dem Titel *Bogen und Pfeile*, einem allem Anschein nach in klassizistischer Tradition konzipierten Spiel.

Das sind gewiß erstaunliche Worte im Munde eines Georg Kaiser, die dazu angetan sind, jeden Leser, der von der Betrachtung seines früheren Werkes herkommt, zu überraschen und seine Kritiker völlig aus dem Konzept zu bringen. Und doch spricht aus ihnen deutlich der Geist des Widerspruchs, in dem er seine Berliner Jahre nach 1933 verbracht hatte, und dessen Zielscheibe er nun selbst geworden ist. Es wird immer noch abgerechnet, aber diesmal mit der eigenen Leistung. Nun hat Kaiser allerdings nie ein warmes Verhältnis zu seinen abgeschlossenen Dichtungen unterhalten und leichten Herzens jedem, der da kam, die Erlaubnis erteilt, seine Texte zu Aufführungszwecken zurechtzustutzen — ja, er hat an dieser Beschäftigung gelegentlich selbst gerne teilgenommen.<sup>10</sup> Der Wert der so bearbeiteten Stücke ist ihm dabei doch niemals fragwürdig geworden, ja, die Gleichgültigkeit den Schicksalen seiner Werke gegenüber hatte geradezu den unerschütterlichen Glauben zur Voraus-

<sup>9</sup> Das Motiv des Erfolgs als Einsatzpunkt der Kritik klingt dann auf den letzten Seiten der Komödie, wenn auch nun gleichsam mit umgekehrtem Vorzeichen, nochmals wieder an, als die Stimme des Ministers (Goebbels) die Arbeitsweise der Dichter von „damals“ charakterisiert: „Er [der Dichter der früheren Zeit] war ja Künstler und seinem Genius verpflichtet, dem er von morgens bis mitternachts [!] sich hingab. Er häufte Werk auf Werk — er eilte von Erfolgen zu Erfolgen — er ließ nicht eine Chance aus“ (S. 79). Auch hier handelt es sich um mehr als politische Komödie: das ist Ironie mit tieferer Bedeutung.

<sup>10</sup> So hat er etwa 1921 im Kiepenheuer Verlag, Potsdam, eine *Anlage zu Konstantin Strobels Lustspiel in vier Aufzügen* veröffentlicht, die nichts anderes ist als eine Anleitung zur Kürzung der ursprünglichen fünftaktigen Komödie in eine vieraktige. Ein weiteres Beispiel wäre in der Textgeschichte von *David und Goliath* zu sehen. Es fällt aber auf, daß Kaiser eigentlich nur seine leichten Lustspiele solchen Bearbeitungen unterzogen hat. Auf die Frage nach der Funktion des Lustspiels in Kaisers Werk wird noch näher einzugehen sein.

setzung, daß sie bereits der Ewigkeit angehörten und über alle gelegentlichen Mißhandlungen erhaben seien.

Die Worte Ernst Hoffs aber enthalten doch etwas ganz anderes als eine solche Gleichgültigkeit *sub specie aeternitatis*. Sie sind unzweifelhaft Selbstkritik, geboren aus Kaiser-Hoffs tieferer Einsicht in sein wahres Dichtertum und getragen von dem Vertrauen, daß er die Kraft besäße, das „tiefste – schönste“ in sich doch noch zur Anschauung bringen zu können. Für uns ergibt sich dabei natürlich sofort die Frage, an welche Seiten seines Werkes der Dichter in diesem entscheidenden Augenblick wohl gedacht haben könnte, denn wenn es uns gelingen sollte, seine Intentionen voll zu erfassen, würden wir damit einen wichtigen Schlüssel für das Verständnis seines Werkes gewinnen. Wie entscheidend dieser Augenblick für Kaiser wirklich gewesen ist, geht schon daraus hervor, daß die Dichtung der folgenden und letzten Jahre seines Lebens nun ganz neue Wege gegangen ist, die von den alten Zielen – oder was als solche gewöhnlich angenommen wird – weit wegführen. Hatte er etwa nur an den Schlager *Kolportage* gedacht, mit dem er vor Zeiten eine literarische Persiflage hatte schreiben wollen – im Stile der Persiflagen seiner Jugendzeit vielleicht – um dann dem Tonfall der Persiflage zu verfallen und gleichsam unter der Hand ein Stück zuwege zu bringen, das wirklich zu seinen meist gespielten aber sicher auch zu den fragwürdigsten unter ihnen zählt? Der Fall der *Kolportage* steht in seinem Gesamtwerk jedoch zu vereinzelt da, um den Tonfall der Selbstkritik in *Klawitter* zu rechtfertigen. Nicht *Kolportage* oder irgendein anderes Stück hat er im Auge gehabt, sondern all das, worauf sein Erfolg beim Publikum in erster Linie beruhte: die sogenannten expressionistischen „Hauptwerke.“

### III

Wir haben uns auf einem Umweg, aber vielleicht einem nicht ganz unfruchtbaren, dem Problem genähert, auf das jede Beschäftigung mit dem Werk Georg Kaisers früher oder später stoßen muß und bisher auch immer gestoßen ist: die Frage nach der Funktion des Expressionismus in seinem Drama, und darüber hinaus die nach seinem Platz im expressionistischen Raum überhaupt. Man sollte vielleicht meinen, daß diese Dinge, nachdem sie so oft diskutiert worden sind, heute endlich als geklärt betrachtet werden könnten. Dem ist aber keineswegs so. Denn wenn es auch für die Kritik eine ausgemachte Sache zu sein scheint, daß Kaiser sich erst im Expressionismus dichterisch gefunden, daß er eben „im Banne des Expressionismus“ gestanden habe, so drückt sich doch in dem immer wieder neuen Aufgreifen der Frage eine nicht eingestandene Unzufriedenheit mit der nachgerade stereotyp gewordenen Antwort aus. Bernhard Diebold, mit seinem feinen Gefühl für dichterische Werte, war seinerzeit von Kaisers expressionistischem Avantgardismus bereits nicht nur fasziniert sondern auch geärgert worden: er hatte Anstoß genommen, ohne genau zu wissen warum. Er hatte ge-

liebt, aber gegen sein besseres Wissen. Und weil für ihn deswegen die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus – und mit Kaiser insbesondere – zu einer so vitalen Angelegenheit geworden ist, sind seine Bücher heute immer noch die gültigsten Beiträge zu unserem Thema, wenn er sich auch, als geborener Journalist, die Sache im einzelnen oft zu leicht gemacht hat.

Sonderbar aber ist, daß sich bei all dieser uneingestanden Unzufriedenheit in der Literatur kaum ein Fingerzeig auf den eigentlichen Fehler in der Rechnung findet. Hier und da hat man wohl mit einem gewissen Erstaunen festgestellt, daß Kaiser seinem Jahrgang nach gar nicht in die expressionistische Generation gehöre,<sup>11</sup> aber man hat diese Tatsache stillschweigend zur Kenntnis genommen und die Dinge auf sich beruhen lassen. Hatte nicht – was wichtiger schien – Kaiser selbst auf unmißverständliche Weise sein Bekenntnis zum Expressionismus abgelegt?<sup>12</sup> Daß sich dieses Bekenntnis nur in Kaisers Essays findet, die samt und sonders in seinen expressionistischen Jahren – wenn wir einmal so summarisch von „expressionistischen Jahren“ bei ihm sprechen wollen – entstanden sind, hat man nicht bedacht. Es ist auch niemandem das Laute dieser expressionistischen Demonstrationen aufgefallen, das in einem sonderbaren Kontrast steht zu der Stille und Selbstverständlichkeit, mit der Kaiser immer, und auch in diesen Jahren, seine vom Expressionismus weit fortführenden Dichtungen vor sich hingestellt hat. Was ihn in den Werken von der *Jüdischen Witwe* über den *Brand im Opernhaus* und anderes bis hin zum *Oktobertag* und den *Lederköpfen* beschäftigte, hat er mit sich selbst abgemacht, da bedurfte es für ihn keiner Erklärungen und Proklamationen.

Wir können an dieser Stelle Kaisers Essays keiner genaueren Analyse unterziehen, wie wir überhaupt uns damit zufrieden geben müssen, die Probleme mehr anzudeuten als zu lösen. Soviel scheint uns aber sicher, daß diese Essays mehr über die psychologischen als die literarhistorischen Zusammenhänge aussagen und vom Literarhistoriker nur mit größter Vorsicht benutzt werden sollten.

Der verhängnisvolle Fehler, den die Kaiser-Kritik immer wieder begangen hat, ist ihre unkritische Verwertung expressionistischer Kategorien. Noch Fivians Darstellung des Kaiserschen Werkes, ein Produkt der ersten Nachkriegsjahre,<sup>13</sup> begreift den gesamten Kaiser aus seiner „Stellung“ zum Expressionismus heraus, wobei er die verschiedenen, durch die Tradition festgelegten Kriterien an das Kaisersche Werk heranträgt und so ein mosaikartiges Bild zusammenstellt, das auseinanderbricht, sobald an den absoluten Wert der einzelnen Kriterien gerührt wird. Historisch freilich ist die mechanistische Handhabung des Ex-

<sup>11</sup> z. B. A. Schütz, op. cit., S. 17.

<sup>12</sup> „Ein neuer Naturalismus?“ *Das Kunstblatt*, VI (1922), 9, S. 406. (Zitiert nach H. H. Fritze, op. cit., I, S. 165.)

<sup>13</sup> Eric Albert Fivian, *Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus* (München 1946).



pressionismus-Begriffes durchaus zu verstehen. Die ersten kritischen Äußerungen über das Kaisersche Werk kamen aus der Kunstwelt des Expressionismus selbst — im weiteren Sinne des Wortes — und unterstrichen bei Kaiser das, was er im Geiste der damaligen Kunstanschauungen experimentell geleistet hatte. Diese Identifizierung Kaisers mit der expressionistischen Kritik wurde auf eine für Kaisers Werk tragische Weise besiegelt, als das Verbot durch den Nationalsozialismus dann beide gemeinsam betraf, sodaß der Expressionismus zwölf Jahre später auch wieder zusammen mit dem Kaiserschen Werk aus der Verschüttung ausgegraben werden mußte. Wieder erschienen sie in unmittelbarer Nähe zueinander, die nötige Distanz zu beiden und zwischen beiden war immer noch nicht gefunden worden. Der tragische Bruch in der deutschen Tradition machte sich schmerzhaft bemerkbar. Und so kam es, daß man sich in Deutschland in die geistige Situation des Expressionismus von neuem künstlich zurückversetzen mußte, um das unterbrochene Erlebnis zu Ende zu erleben, während das übrige Europa über den Expressionismus und seine verschiedenen Derivate längst zur Tagesordnung übergegangen war. Man versuchte, seine Welt neu zu beschwören und sang von der *musa expressionistica*, und die verschiedenen Wiederbelebungsversuche kamen auch dem Werke Kaisers zugute. Aber die Enttäuschung war groß. Die Nachkriegswelt konnte mit den früher so erfolgreichen Stücken wie *Gas* (I und II) nicht viel anfangen. Die Zeit war über ihre Problematik hinweggegangen, und was blieb, waren leere Konstruktionen. Da man einen anderen Kaiser aber kaum kannte, schickte man sich an, seine Dichtung ad acta zu legen.

Wer sich heute mit dem Werk Kaisers beschäftigt, und zwar in dessen Gesamtheit, von den frühesten — so weit diese zugänglich sind — bis zu den letzten Stücken, kann sich des Eindrucks kaum erwehren, daß der eigentliche Kaiser erst noch zu entdecken sein wird. Uns gibt dieser Eindruck die Berechtigung, das Thema zum mindesten neu zur Diskussion zu stellen. Dabei fühlen wir uns gestützt durch die beginnende Einsicht allerorten, daß das Phänomen des Expressionismus einer gänzlichen Neuerfassung bedarf. Nicht nur auf dem Gebiete der expressionistischen Lyrik, gerade auch auf dem des Dramas sind da wichtige Vorarbeiten geleistet worden. Wenn zum Beispiel Otto Mann in seiner Darstellung des expressionistischen Dramas von der Feststellung ausgeht, es könne sein, „daß der Expressionismus, als Weltverhalten und als Kunst, dem Drama fremd“ sei, „daß somit das Drama dem Expressionismus“ widerspreche,<sup>14</sup> so zieht der Verfasser daraus freilich noch nicht die notwendigen Schlüsse auf Kaisers Drama, aber er deutet doch an, daß für dessen Betrachtung ganz neue Gesichtspunkte gefunden werden müssen. Auch Paul Fechter<sup>15</sup> übt an der gängigen Expressionismus-

<sup>14</sup> *Expressionismus, Gestalten einer literarischen Bewegung* (Heidelberg 1956), S. 213.

<sup>15</sup> *Das europäische Drama, Geist und Kultur im Spiegel des Theaters*. Band II: Vom Naturalismus zum Expressionismus (Mannheim 1957).

Auffassung insofern Kritik, als er eine Neuordnung vornimmt, derzufolge wichtige, bisher dem Expressionismus immer zugeordnete Dramatiker in andere Zusammenhänge gerückt werden müssen (am augenfälligsten im Falle Barlachs).

Wir wollen gar nicht leugnen, daß die expressionistische Bewegung einen ungeheuren Einfluß auf das Werden der Kaiserschen Dramatik gehabt hat, aber die Frage muß doch offen bleiben, ob dieser Einfluß ein segensreicher gewesen ist oder nicht. Zu diesem Zweck wird die Grundlage seiner Dramatik gesucht werden müssen, und wo diese gefunden werden kann, hatte auf dem von uns beschrittenen Umwege angedeutet werden sollen. Kaiser war nicht der traditionsloseste deutsche Dramatiker, wie Diebold einmal – von Grund aus falsch – geurteilt hat: ganz im Gegenteil, sein Werk ist so tief in der deutschen dramatischen Literatur verankert wie kaum das eines anderen Dramatikers seiner Zeit, nur hat er, aus psychologisch nicht leicht faßbaren Gründen, diese Bindungen stets geleugnet und verdeckt. Ihm ging es – ganz im Geiste der deutsch-humanistischen Tradition – um die Erfassung des Menschen und um dessen Sichtbarmachung in vorbildlicher Form. Mensch und Form, in wechselseitiger Durchdringung und Bedingung, sind die beiden Kraftzentren, aus denen seine so mit allen Mitteln spielenden Dichtungen leben. Von Anfang an ist sein Dichten durch den Menschen bestimmt gewesen, aber er hat lange gebraucht, die für diese Dinge geeignete dramatische Technik zu entwickeln. Er ist nicht früh gereift, wie er uns gerne glauben machen möchte, sondern langsam – langsam und schwer.

Der Mensch also, und nicht etwa die Gesellschaft, war Kaisers primäres Anliegen. In seinen Frühwerken freilich hat er seine Menschen noch in mehr oder weniger realistisch konzipierte Welten gestellt, aber damit folgte er, der Anfänger, doch nur einer Konvention – auf die er auch später im Bedarfsfalle noch gelegentlich zurückgegriffen hat. Den Wendepunkt in seinem Werden bildet die *Jüdische Witwe* mit ihrer deutlichen Konzentration auf die Heldin bei gleichzeitiger Stilisierung der Umwelt. Zu weit getrieben hat er dann diese Konzentration im *König Hahnrei*, und es stellte sich dabei heraus, daß der neuromantische Boden, dem er sich anvertraut hatte, nicht mehr trug. Kaiser erlebte am *König Hahnrei* etwas ähnliches wie Sternheim am *Don Juan*: und beide fühlten sie sich zurückgeworfen in die Wirklichkeit, der sie ihren Eingriff in die Welt des schönen Scheins nicht verzeihen konnten. Die Wirklichkeit, wie sie war, wollte gestaltet sein, sie trat mit ihrer Forderung an sie, die Dichter, heran. Gleichzeitig bot der junge Expressionismus die Mittel, sich dieser Aufgabe zu entledigen, und man griff zu. Man ging zum Gegenangriff über. Aber während Sternheim nun das Bild der Gesellschaft ins Fratzenhafte verzerrte, errichtete Kaiser in ihrer Mitte das Bild vom Menschen. Mit unerhörtem Kraftaufwand wurde gewogen und zu leicht befunden. Eine Abrechnung fand statt,

die mit einem großartig inszenierten Weltenuntergang enden mußte. Und der Mensch drohte zugleich mitunterzugehen.

Wir glauben heute zu fühlen, daß sich hinter der verkrampften Geste des Kaiserschen Expressionismus bereits die Ahnung verbirgt, er habe sich hier auf Dinge eingelassen, die seine Sache nicht waren. Trotzdem aber müssen wir ihn auch hier, auf fremdem Boden, bewundern. Denn aus seinem Ringen mit den künstlerischen Gegebenheiten des Expressionismus sind Formen entstanden, die in ihrer Art einzig sind, auch wenn sie uns das wahre Bild des Dramatikers Kaiser verstellen — oder jedenfalls bisher verstellt haben. „Das Heißblütige muß in Form erstarren“ hat er einmal erklärt („Vision und Figur“). Und es ist in seinen expressionistischen Stücken wirklich in Form erstarrt.



### THE CHICAGO FOLKLORE PRIZE

The Chicago Folklore Prize was established by the International Folklore Association and is awarded annually by the University of Chicago for an important contribution to the study of folklore. Students, candidates for higher degrees, and established scholars may compete for the Prize. The contribution may be a monograph, thesis, essay, article, or a collection of materials. No restriction is placed on the contestant's choice of topic or selection of material: the term "folklore" is here used in its broadest sense (e. g., American, European, etc., folklore; anthropological, literary, religious, etc., folklore).

It is permissible to submit material which has appeared in print, provided that such material be submitted within one year from the time of publication. The successful contestant who submits material in typed form and has this material published subsequently, is expected to send a copy of the printed monograph, etc., to the University of Chicago, for the library. Sufficient postage should be included if the contestant wishes to have his material returned. Monographs and collections, etc., must be submitted before *April 15, 1959*, to the Chairman of the Department of Germanic Languages and Literatures, The University of Chicago, 1050 East 59th Street, Chicago 37, Illinois. The Chicago Folklore Prize is a cash award of about \$50.00. The recipient's name is published in the Convocation Statement in June.

The Department of Germanic Languages and Literatures is pleased to announce that, because of the large number of excellent entries for the Folklore Prize, it has given two equal awards for 1958: *A Tale of Wonder*, by Mr. Siegmund Eisner, Oregon State College; and *Mythology and Values: An Analysis of Navaho Chantway Myths*, by Professor Katherine Spencer, Boston University.

University of Chicago.

—George J. Metcalf



## GOETHE'S "JUDENPREDIGT"

JAMES W. MARCHAND

University of California, Berkeley

In her short discussion of the *Judenpredigt*, E. Mentzel expresses the following opinion concerning its authorship: "Nur ein einziges kleines Prosastück im Judendeutsch, die sogenannte 'Judenpredigt,' soll Goethe zum Verfasser haben. Ob der etwas boshafte Scherz wirklich eine Erfindung Goethes ist, dürfte zweifelhaft erscheinen . . . Nach der Prüfung von Kennern verrät der Scherz keine großen Kenntnisse im Judendeutsch. Es finden sich sogar falsche, in diesem Idiom gar nicht vorkommende Worte darin. Die wissenschaftliche Entscheidung hierüber muß Sachverständigen überlassen bleiben."<sup>1</sup> In spite of these words of caution, and those of the editor of the part of the Weimar edition dealing with the *Judenpredigt*, this work is generally accepted as genuinely Goethean.<sup>2</sup> Goedeke did not even place it under the rubric "Unechtes und Zweifelhafte," and it is included in all recent editions of Goethe's works. In addition to the question of its authorship, there is also dispute concerning the quality of the Yiddish contained in the work. The authorities mentioned by Mentzel were none other than A. Freimann and I. Kracauer, both of whom wrote numerous articles on both Hebrew and Yiddish, and whose knowledge of the subject is scarcely to be doubted.<sup>3</sup> Nevertheless, no less an authority than Ludwig Geiger spoke of the "ganz hübsche Kenntnisse jenes Idioms" which the document betrayed,<sup>4</sup> and Waldman thinks that "Goethe seems to have attained a considerable degree of proficiency in the writing of Judeo-German," though the *Judenpredigt* is "composed in a peculiar sort of Judeo-German."<sup>5</sup> "In Ton und Geist ist das Stück judendeutsch, obgleich manches von der jüdischen Tradition abweicht."<sup>6</sup>

Since, as has been seen, Yiddish specialists are in disagreement as to the quality of the Yiddish in the work, and in view of the importance it may have for the interpretation of young Goethe,<sup>7</sup> it is important to

<sup>1</sup> E. Mentzel, *Wolfgang und Cornelia Goethes Lehrer* (Leipzig, 1909), p. 208.

<sup>2</sup> In the two most thorough treatments of the *Judenpredigt* and Goethe's knowledge of Yiddish, the question of authorship is not even taken up. See: M. Waldman, "Goethe und das Judendeutsch," *GR*, IV (1929), 123-131, and L. Geiger, "Die Juden und die deutsche Literatur," *Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland*, I (1887), 322 ff. (reprinted under the title of "Goethe und die Juden," *Vorträge und Versuche: Beiträge zur Literatur-Geschichte* [Dresden, 1890], 215-281).

<sup>3</sup> Cf. Mentzel, p. 370, footnote 6. Freimann edited the *Zeitschrift für hebräische Bibliographie* and Kracauer was the author of the very important *Urkundenbuch zur Geschichte der Juden in Frankfurt am Main*, as well as a series of learned articles on Pfefferkorn and the Jews.

<sup>4</sup> Geiger, p. 322 f.

<sup>5</sup> Waldman, *Philological Quarterly*, XIX (1940), 292 f.

<sup>6</sup> Waldman, *GR*, IV (1929), p. 128.

<sup>7</sup> Much of Goethe's reputation as an anti-Semite is based on this work. On Goethe as an anti-Semite, see especially Julius Bab, *Goethe und die Juden* (Berlin, 1926,) (cited in *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, XIII [1927], p. 341). Cf. also Berthold Auerbach, *Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach* (Frankfurt, 1884), p.

have a "Sachverständiger" clearly set down the intrinsic evidence which speaks for and against Goethe's authorship of the *Judenpredigt*, so that each scholar may judge for himself. The question of the authorship is naturally connected with the question of the quality of the Yiddish of the work. This question is also of interest in the interpretation of Goethe's remarks as to his knowledge of Yiddish and Hebrew. That is, if this is a genuine work of Goethe's, and if it is intended to be Yiddish, then we have a means of testing Goethe's vaunted knowledge of Yiddish. The investigation of these two problems, i.e. the intrinsic evidence as to the authorship of the *Judenpredigt*, and the quality of the Yiddish contained in it, is the purpose of this article.

First, I must point out the lack of any real external evidence for Goethe's authorship of the *Judenpredigt*. The work first came to light in 1856, when it was printed in the *Weimarische Sonntagsblatt*, accompanied by a note to the effect that it had been discovered in the *Nachlaß* of Friederike Oeser, who was supposed to have copied it and added a remark to the effect that it was a work by Goethe.<sup>8</sup> The connection with Friederike Oeser has caused most authorities to place the work in Goethe's Leipzig period. Unfortunately, this manuscript, if indeed it ever existed, has been lost. Another manuscript of the *Judenpredigt*, not in Friederike's hand, was later discovered in the Hirzel Collection of the University Library in Leipzig, but it does not contain any notice as to the authorship of the work.<sup>9</sup> If Witkowsky is right, the two manuscripts are identical, and there never was a note as to Goethe's authorship.<sup>10</sup> Thus the external evidence for Goethe's authorship of the *Judenpredigt* is of a quite tenuous nature.

It is well known that Goethe studied Yiddish during his youth. Not only do we have his word for it in the fourth Book of *Dichtung und Wahrheit*, but there exists also a page of notes in his hand concerning Yiddish, an "Anweisung zur deutsch-hebräischen Sprache," probably from the first half of the year 1761.<sup>11</sup> We know very little about his knowl-

432: "Jetzt bei der Goethefeier (unveiling of the *Goethedenkmal* in Berlin, June 2, 1880) muß man sich doch wieder der Culturbedeutung der hiesigen Juden erinnern. Die Rahel, die Herz und Eduard Gans u. A., die waren's, die die große Bedeutung Goethes erkannten und die Weltstellung des Dichters propagierten. Und doch ist Goethe eine von Frankfurt mitgebrachte Widersacherei gegen die Juden nie los geworden. . . . Der homo liber ist eben doch nur ein philosophisches Ideal."

<sup>8</sup> Cf. *Weimarer Ausgabe*, Vol. 38, p. 221 f.; Max Morris, *Der junge Goethe*, Vol. VI, p. 48.

<sup>9</sup> Morris, op. cit., Vol. VI, p. 48, is my authority for the fact that the manuscript is not in Friederike's hand.

<sup>10</sup> Cited *Weimarer Ausgabe*, Vol. 38, p. 221.

<sup>11</sup> A facsimile of this document is given by Morris, Vol. I, *Tafel*, 4, opposite p. 64, and by Mentzel, op. cit., between pages 200 and 201. There are some slight differences between the two facsimiles. In the *Haushaltungsbuch*, Goethe's father entered under the sixth of June, 1761: "Christ. amico pro inform. Germanico Heb. Ling. 1 fl. 30." I have not seen the manuscript, but if Morris is right about the dot between *Christ* and *amico* (Morris, VI, 4), then the connection between Goethe's teacher and a certain Christfreund (cf. Mentzel, 198-210) is greatly weakened; e.g. one could suppose that *Christ* stood for *Christophero/eri*, etc. and that the meaning was thus: "To Christopher, my friend," or "To Christopher's friend," etc.

edge of Yiddish, other than his own statement that he could read it very well, and that he had written one part of his seven-language *Briefroman* in Yiddish, doubtless in Hebrew characters.<sup>12</sup> Probably we can assume a better knowledge of the language than is reflected in the "Anweisung," but this is uncertain; we cannot assume that he knew less Yiddish than is indicated by it. We also know that he studied some Hebrew before going to Leipzig, because, according to his own statement, he felt a knowledge of Hebrew to be necessary for the mastery of Yiddish.<sup>13</sup> Goethe was well aware of the strong Hebrew component of Yiddish.

Before proceeding to a discussion of the language of the *Judenpredigt*, we must determine if possible whether the author intended it to be written in Yiddish or mock-Yiddish, or whether he rather intended it to represent a Jew speaking German. It seems to me that the title *Judenpredigt*, coupled with the fact that the Jew speaks in the first person ("Sagen de Goyen wer hätten kä König . . ."), with *Goyim* in the third person, leaves little doubt concerning the author's intent. The *Judenpredigt* represents an attempt to write Yiddish or mock-Yiddish. In addition, the story is a particularly Jewish legend, and one which a Jew would not be likely to tell a Christian.<sup>14</sup>

In judging the language of this work, it is necessary to keep in mind that the Yiddish of Frankfurt was doubtless of the Western variety, not Eastern Yiddish, as is the Standard Yiddish of the present.<sup>15</sup> In addition to this fact, it must also be remembered that the Yiddish of Frankfurt may have been influenced by the German of the surrounding territory. We have Heine's word that both the "beschnittene" and "unbeschnittene" population of Frankfurt had much the same speech.<sup>16</sup>

Among the most striking non-Yiddish characteristics of the *Judenpredigt* are: the loss of final -n (characteristic of the Frankfurt dialect of German), cf. *kä* "kein", *beweise* "beweisen", *sage* "sagen", etc.; the use of the form *wer* "wir" instead of the Yiddish *mir* (*mer* may be found once<sup>17</sup>); the use of the singular *Goye*, the plural *Goye*, *Goyen* instead of

<sup>12</sup> Cf. *Dichtung und Wahrheit*, fourth book (*Gedenkausgabe*, Vol. X [Zürich, 1948], p. 138), concerning his "Siebensprachiger Roman": "... der jüngste [of the seven brothers], eine Art von naseweisem Nestquackelchen, hatte, da ihm die übrigen Sprachen abgeschnitten waren, sich aufs Judendeutsch gelegt, und brachte durch seine schrecklichen Chiffren [italics mine] die übrigen in Verzweiflung, und die Eltern über den guten Einfall zum Lachen."

<sup>13</sup> *Dichtung und Wahrheit*, fourth book. That he had already learned to write Yiddish in Hebrew characters is obvious from his statement: "Ich fand ein Alphabet, . . . dessen Gestalten faßlich, dessen Benennungen mir zum größten Teil nicht fremd waren," and from his surprise at learning of the pointing of the Hebrew text.

<sup>14</sup> My authority for the fact that the story is actually a Jewish legend is Waldman, *GR*, IV (1929), p. 128 f. I myself do not know the legend, and even Geiger was uncertain "ob sie Goethes eigener Erfindung entstammt" (op. cit., p. 323).

<sup>15</sup> For a chart of the differences between Western and Eastern (Standard) Yiddish, see S. Birnbaum, *Teuthonista*, IX (1933), 104 f. See also M. Weinreich, "Essentials of Western Yiddish (in Yiddish)," *Yidische Shprakh*, XIII (1953), 35-69.

<sup>16</sup> Cf. Waldman, *Philological Quarterly*, XIX (1940), p. 122.

<sup>17</sup> From the context ("... kennen mer nich of de Schimmel setze wer uns of de Watel.") we cannot be sure whether "mehr" or "wir" is intended; it could be

*Goy*, plural *Goyim*; the use of *au* for Yiddish *oy*, *a*; <sup>18</sup> the use of *ö* for Yiddish *e*, *ey*; the use of *ü* for Yiddish *i* and *a* for Yiddish *o*. Several of these points cannot be pressed, especially the last three, since Yiddish and Goethe's own dialect often agree. That is, when young Goethe wrote *ü* he doubtless pronounced it as an *i*, when he wrote *a* he probably often rhymed it with short *o* in his own speech in his pre-Leipzig period, since that was typical of the Frankfurt speech of his day. <sup>19</sup> We have a control, however, in the contemporary Yiddish documents from Frankfurt, so that we can say with certainty that final *-n* was retained, that the plural *Goyim* was the only one in use, and that the form *mir* was used for the first person plural personal pronoun. <sup>20</sup>

Several Yiddish characteristics are found in the work: <sup>21</sup> the word *Goye*, *äch* "ich" (thus spelled to indicate the velar spirant instead of the mid-palatal?), *kenen* "keinen," *Wonner* "Wunder," *finne* "finden" (*n* for *nd* between vowels), *wäre* "werden" (with *r* for *rd* in *werden*), *traf* "dar-auf" (with Western Yiddish *a* for *au*), *Jüdlisch* "Juden" (with the *-lach* ending of the diminutive plural). All of these, with the exception of *äch* and *Jüdlisch*, also occurred in the Frankfurt dialect. <sup>22</sup> The word *gepöckert*, which is usually glossed as "gestorben, krepirt," is also considered to be a Yiddish characteristic. <sup>23</sup> It is uncertain, however, whether the word is intended to mean "dead, died" or rather "tortured." I myself would translate the sentence: "Und wenn der werd in's Horn düte, do wären alle Jüdlisch, die in hunerttausend Jahr gepöckert sind . . ." as: "And when he blows the horn, then all the Jews who have been tortured translated: ". . . if more cannot get on the horse (s back) we will sit on the tail." This reading is supported by the proximity of the following *wer*.

<sup>18</sup> On *au*, cf. Goethe's remarks in his "Anweisung": "Alles was *au* heißt folget das *i* nach dem *u* (i.e. is *ui*)."<sup>19</sup> This may indicate that this sound was *oi* in the Frankfurt Yiddish he knew, or it may merely be a remark on the spelling.

<sup>19</sup> Cf. especially Bertha Merkel, *Die Sprache der Mutter Goethes* (= *Deutsche Forschungen*, Vol. XXXIII, n. d.), p. 104 ff.; E. Wülcker, "Lauteigentümlichkeiten des Frankfurter Stadtdialekts im Mittelalter," *PBB*, IV (1877), 1-48.

<sup>20</sup> A good specimen of Frankfurt Yiddish from ca. 1750 can be seen in A. Freimann's, "A Frankfurt Students' Song from the Eighteenth Century (in Yiddish)," *Yivo-bleter*, XIII (1938), 345-354. In interpreting Goethe's remarks on *au* and *ai*, it is interesting to note the number of reverse spellings in this manuscript (*ui* for *a* as in *shuift* "schlaft" (= "schläft"), *ü* for *a* as in *etwüz* "etwas"), showing definitely that *au* and *ai* had become *a* in Frankfurt Yiddish.

<sup>21</sup> Waldman, *GR*, IV (1929), p. 128.

<sup>22</sup> *Jüdlisch*, i.e. *-lach*, *-lich* as a plural diminutive, may also have occurred in and around Frankfurt in German speech; it still occurs in East Franconian, and is known to have had a larger spread formerly. At any rate it is not particularly Yiddish, as is often thought, but is found in many German dialects; cf. W. Mitzka, "Hochdeutsche Mundarten," *Stammlers Aufriß*, 2nd ed., Lieferung 9 (1957), column 1664. In Frankfurt Yiddish in Goethe's day the diminutive ending was *-che*, plural *-cher* (cf. A. Landau, "Das Diminutivum der galizisch-jüdischen Mundart," *Deutsche Mundarten* [ed. Nagl], I [1896], p. 48). The use of a non-Frankfurt Yiddish ending is another point which speaks against the assumption that Goethe authored the work.

<sup>23</sup> Waldman, *GR*, IV, p. 128. This form is a dialect variant of the more general *bägern*, found in several German dialects. It is derived from Hebrew *peger* "carcass" (not *pegar*, as Waldman has it, cf. Isaiah 14, 19; L. Wiener, *AJPh*, XIV (1893), p. 52). The form *peger* "hinfällig werden," cited by Schmeller, *Bayrisches Wörterbuch*, I, p. 215, is not Hebrew, but dialectal Yiddish.



throughout a hundred thousand years . . ." In this case, the word *gepöckert* would be merely a variant of the well known dialectal *bägern* "to torture," which was common in Goethe's day (it was used by Wieland<sup>24</sup>). Several considerations stand in the way of considering it to be of Hebrew origin. Firstly, the word *peygern* "to die" should properly only be used when speaking of Gentiles in a derogatory manner.<sup>25</sup> Even in German, the word *bägern* "to die" is used only in a bad sense, and the author must have meant "tortured," since no one would have used "krepieren" when speaking of co-religionists or friends.<sup>26</sup> Secondly, the use of a *k* in *peygern* is foreign to all Yiddish dialects I know of, even those of Upper Germany. And finally, this word is so common in German dialects that it can scarcely be considered to be a Yiddish characteristic, but rather has entered German through thieves' cant.<sup>27</sup>

Thus, there can be no doubt that the author of the poem had some slight knowledge of Yiddish, about as much, we may say, as the average person who tells jokes in a Jewish accent. Even the most elementary study of Yiddish, however, would provide a better knowledge of the language than is revealed in the *Judenpredigt*. We know, however, that Goethe spent quite a bit of time learning Yiddish, so much that he felt capable of writing part of a novel in that language. He had also studied some Hebrew, and knew that Yiddish had a large Hebrew component. In fact, if we look at the mock-Yiddish common in the day, and used at least once within Goethe's own circle, we see that it usually consisted of more words of Hebrew origin than was common in everyday Yiddish.<sup>28</sup> It is difficult to reconcile these facts with the miserable imitation of Yiddish found in the *Judenpredigt*. How can we reconcile the use of the plural *Goye*, *Goyen* with Goethe's knowledge of Hebrew? The masculine plural in *-im* is one of the things most likely to strike the beginning student of Yiddish.<sup>29</sup> The almost total lack of words of

<sup>24</sup> Cf. D. Sanders, *Wörterbuch der deutschen Sprache* (Leipzig, 1860), s.v. *bägern*. Kluge is wrong in considering this word and the word discussed in the previous footnote to be particularly Swabian; they are both found all over German territory, cf. *Schweizerisches Idiotikon*, IV, 1053, 1056; Schmeller, *Bayrisches Wörterbuch*, I, 215. If it is true, as Waldman thinks, that the author deliberately changed the consonantism of the word, then a vulgar double entendre is probably intended, since the word *pöckern* is often found in the dialects in the sense of "coire, futuere" (cf. H. Frischbier, *Preußisches Wörterbuch* [Berlin, 1883], Vol. II., p. 130). That the word originated in Jena, an allegation which is found in several sources, probably derives from the fact that Jena was often called the "Judenstadt" during the seventeenth and eighteenth centuries, cf. Schiller in a letter to Goethe dated May 16, 1797, and the remarks concerning this in *Archiv für Literaturgeschichte*, VIII (1879), 438 f.

<sup>25</sup> Cf. E. Bischoff, *Wörterbuch der wichtigsten Geheim- und Berufssprachen* (Leipzig, n.d.), p. 66.

<sup>26</sup> *Schweizerisches Idiotikon*, IV, p. 1056.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 1053. Avé-Lallement, *Das deutsche Gaunertum*, vol. IV, (Leipzig, 1862), p. 432 (citing Tendlau), quotes the "Gemeine Verwünschung" of the Frankfurt Jews as "Wärs du gepegert!" (= "Wärs du verreckt!").

<sup>28</sup> See the wedding poem in "Yiddish" written for Goethe's uncle, Textor, reprinted in Mentzel, pp. 371 ff.

<sup>29</sup> In my own case I can remember my surprise at learning that *dokter* "doctor" had the plural *doktoyrem* in Yiddish.

Hebrew origin is also surprising, since, as we mentioned, Goethe was aware of the large number of Hebrew words in Yiddish, and must have been aware of the large number of such words common in mock-Yiddish. The use of *wer* instead of *mir* "we" reveals little knowledge of Yiddish, for this is usually one of the first things a German speaker notices when he learns Yiddish. In the above-mentioned "Anweisung zur deutsch-hebräischen Sprache," Goethe himself has noted that Yiddish *e* corresponds to *ä, ö* in German, Yiddish *i* to German *ü*, yet in the *Judenpredigt* we find numerous examples of *ä, ö, ü*. In spite of how he himself pronounced these German signs, it seems incredible that he would have used three different signs (*ä, ö, e*) for what he knew to be one Yiddish sound and one Hebrew sign. Even if we consider these spellings to be due to the copyist, which seems quite out of the question, the morphological points mentioned above and the choice of words still would indicate an author with a very poor or non-existent knowledge of Yiddish. There is also the difficulty that the *Judenpredigt* is handed down in Latin letters, whereas we know that Goethe was quite proud of the fact that he could write Hebrew characters, and that he had used Hebrew characters in his "Siebensprachiger Briefroman." If he had been writing the *Judenpredigt* as a joke, as most authorities seem to think, he most probably would have used Hebrew characters. However that may be, the total result of our considerations remains the same: If this represents an attempt to write Yiddish, as seems obvious, Goethe cannot be the author of the *Judenpredigt*.

In order to leave no possibility unexplored, we must now consider the problem of Goethe's authorship in the light of the possibility that the work is intended to represent a Jew speaking imperfect German, though this contingency was excluded above. As mentioned above, the title and contents hardly warrant this assumption. Goethe would certainly have sensed the incongruity of having a Jew tell this legend in German, especially when addressing other Jews. There are other points which militate against assuming Goethe as author if we consider the *Judenpredigt* to be an attempt to represent a Jew speaking German with a Yiddish accent. There is a total absence of such stock phrases as "oy wey" "Adonay", used in Goethe's day to indicate that a Jew was speaking. The plural *Goye, Goyen* still would not be correct, and Goethe certainly knew enough Hebrew to know this. And finally, if this were actually a work of Goethe's, his depiction of a foreigner speaking German would be infinitely worse than Lessing's depiction of a Frenchman, or than Lenz's (Klinger's?) Jew, for example.

The above considerations lead me to affirm with certainty that *Goethe did not write the Judenpredigt*. It should at least appear among the doubtful cases in future editions of his works.

## THE COVENANT WITH HELL IN KLINGER'S "FAUST"

JOHANNES NABHOLZ

Rutgers University

In this article an attempt is made to trace briefly the significant aspects of man's contract with the devil and to discuss in detail the covenant with hell in Klinger's novel *Faust*, pointing out how it springs from Klinger's pessimism, which was at its height when his *Faust* was written.

Contracts with the devil go back to the beginning of recorded history. In an article on "Neurosis and Human Growth," the psychiatrist Karen Horney refers to the contract by citing the case of Adam and Eve:

The most significant interrelation is that between the search for unlimited perfection and powers, and self-hate. . . . To my mind, it is best symbolized by the stories of the devil's pact, the essentials of which seem always to be alike. There is a human being in psychic or spiritual distress. There is a temptation, presented in some symbol of an evil principle: the devil . . . the serpent (in the story of Adam and Eve). . . . Then there are the promises of not only a miraculous riddance of the distress, but of the possession of infinite powers. . . . Finally, there is the price to pay, which (presented in various forms) is the loss of the soul (Adam and Eve lose the innocence of their feelings), its surrender to the forces of evil.<sup>1</sup>

Expeditus Schmidt follows the traditional line of thought when he lists as the oldest pact with hell Isaiah 28, 15: "Because ye have said we have made a covenant with death, and with hell are we at agreement; when the overflowing scourge shall pass through, it shall not come unto us: for we have made lies our refuge, and under falsehood have we hid ourselves."<sup>2</sup>

These contracts became quite common during the Middle Ages, when they achieved the state of formalized legal contracts under the influence of the Cabbala. None of the early contracts mentions any specific conditions. They merely state that the human being surrenders his soul for certain favors which the devil is to bestow upon him. This situation changes later, when additional clauses enter into the contract. In the *Faust* book of 1587,<sup>3</sup> for instance, Faust forfeits his soul to the powers of hell, renounces his Christian faith, and declares himself the enemy of all Christians. He also vows that he will never return to the Christian faith. The contract is signed by Faust in his own blood. In return, Faust expects the devil to satisfy all his demands, be his servant, and appear whenever summoned by him. A special clause specifies that the devil

<sup>1</sup> Karen Horney, "Neurosis and Human Growth," *The American Scholar*, Vol. 19, No. 4, p. 418.

<sup>2</sup> P. Expeditus Schmidt, O.F.H., *Faust, Goethes Menschheitsdichtung* (München, 1930), p. 13.

<sup>3</sup> The following quotations are from: *Historia von D. Johann Fausten* (Frankfurt, 1587), rendered by H. W. Geißler in *Gestaltungen des Faust* (München, 1927), Vol. I, p. 28.

should assume any shape desired by Faust and that he should be visible only to him unless he specifically stated otherwise. Moreover, Faust was to be granted the ability to assume the shape of a spirit. A time limit of "etliche Jahr" is established for the services of the devil, at the expiration of which Faust will be taken to hell.

Réville <sup>4</sup> gives the reason for the devil's insistence on a written contract: "The Golden Legend of Jacobus de Voragine teaches us why Satan was not content to take a simple verbal promise. 'The Christians,' said he, 'are cheats; they make all sorts of promises as long as they want me, and then leave me in the lurch, and reconcile themselves with Christ as soon as, by my help, they have got what they want'."

The historical Faust, a contemporary of Martin Luther, lived in an age that was sorely beridden with devils. All the sins and shortcomings of the times were blamed on the devil, and there existed a specific devil for every conceivable type of sin, as may be seen from the works of Johannes Wier, Martin Luther, Sigmund Feyerabend, <sup>5</sup> and many others.

Although it is uncertain whether Klinger was familiar with one of the early Faust books, we may assume that Klinger, as well as Goethe, was familiar with the puppet play which was based indirectly on the *Volksbuch* and on Marlowe's *Faust*. From E. Mentzel's article on the Frankfurt theater, <sup>6</sup> we know that puppet plays often came to Frankfurt, especially at the time of the "Messe," and that Goethe, as a young boy, attended them with interest. As Klinger lived in Frankfurt, and was only three years younger than Goethe, he probably went as well. The entry fee was within the range of the sons of washerwomen as well as of the well-to-do. The puppeteers guarded their texts jealously. For instance, Schütz always said that the text of his play was preserved only in his memory (Geißler, p. 28). However, Simrock attended many Faust plays and memorized much of the texts, which he synthesized in his puppet play of 1846. The contract in his version specifies that the devil will provide Faust with all the pleasures of this world and will answer all of his questions for a period of twenty-four years (each year consisting of 365 days). Faust, on the other hand, renounces God and vows that he will neither wash nor comb, nor cut his hair or nails. In addition, he will never enter matrimony (Geißler, p. 244).

The Faust theme with its striving for the impossible and the dissatisfaction with the "status quo" appealed to Klinger. He, as well as Goethe, stressed the element of dissatisfaction. But whereas Goethe's Mephisto describes himself as "Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das

<sup>4</sup> A. Réville, *The Devil - His Origins and Greatness* (London, 1871), p. 31, footnote.

<sup>5</sup> G. Roskoff, *Geschichte des Teufels*, 2 vols. (Leipzig, 1869); Vol. II, pp. 378-427 contain a summary of Feyerabend's *Theatrum Diabolorum*.

<sup>6</sup> E. Mentzel, "Der junge Goethe und das Frankfurter Theater," in *Festschrift zu Goethes 150. Geburtsstagsfeier*, dargebracht vom Freien Deutschen Hochstift (Frankfurt a. M., 1899), pp. 105-177.



Böse will und stets das Gute schafft," no such ray of optimism is to be found in Klinger's *Faust*. The motivation for the writing of his *Faust* and the dark outlook on life which was so prevalent in Klinger at the time when he wrote his *Faust* is clearly stated in his letter to Goethe of May 26, 1814:

Schon sehr frühe machten die meinem inneren Sinn widersprechenden Erscheinungen der um mich wirkenden moralischen und politischen Welt einen düsteren Eindruck auf mich. . . . So ward ich von der inneren Unruhe gewaltsam darauf gestoßen, den Ursachen dieser Übel, mit welchen die Menschen von den oberen und niederen Gewalten . . . geplagt werden, nachzuforschen. . . . Dies alles garte bei mir lange im stillen Busen . . . so sah ich zwar nach langem Kampfe zwischen Freiheit und Notwendigkeit meinen Sieg voraus, aber um zur völligen Ruhe des Geistes zu kommen, mußte ich alles von mir Empfundene . . . aus mir heraus durch Charaktere im Kampfe wie ich es selbst gewesen war, mit der Welt und mir selber darstellen . . . Ich fing mit Faust gleich an und stellte in demselben das Thema so auf, wie es mich in den düstersten Stunden der Vergangenheit geplagt hatte. Und so geht es natürlich wild, leidenschaftlich gewaltsam darinnen her, wie es auf einem Kampfplatz hergehen mußte, worauf sich ein kraftvoller Geist, durch das ihn Empörende aufgeregt, aus innerem Grimm schlägt. Ungestüm fordert der Vermessene den immer Schweigenden auf, ihm das seinen Geist und sein Herz quälende Rätsel zu lösen; in der Glut der Leidenschaft, unter den peinigenden Zweifeln, ganz vergessend, daß der ihm Schweigende die Antwort auf seine kühnen Fragen in seinen Busen gelegt hat, daß er die Antwort auf seine Fragen nur aus der . . . Anwendung seiner moralischen Kraft vernehmen könnte. Da er nun bloß auf das Äußere horcht . . . überläßt er sich endlich in Verzweiflung der Sinnlichkeit allein, spottet der höchsten Gewalten . . . sich von allem Menschlichen losreißend.<sup>7</sup>

Klinger makes his Faust the inventor of the printing press. He is sorely pressed for money to support his family and decides to offer his first printed book, the Bible, for sale in Mainz and then in Frankfurt, but does not succeed. In a desperate mood, Faust decides to conjure the devil. Then a warning occurs, even as in the *Volksbuch* and the puppet plays. First he has visions of his old father, his wife and children who are wringing their hands in desperation. Then a noble figure, "Genius der Menschheit," appears and tries to persuade him to lead a godly life. However, Faust rejects him.

The next chapter takes place in hell. It might very well be called "Vorspiel in der Hölle." Satan has summoned all of his host with "schrecklichem Hörnerschall" in order to celebrate Faust's new invention, the printing press: "Bald wird sich das gefährliche Gift des Wissens und Forschens allen Ständen mitteilen! Wahnwitz, Zweifel, Unruhe und neue

<sup>7</sup> A. Sauer, *Stürmer und Dränger*, I. Teil, DNL, Bd. 79, XIII. All quotations from Klinger's *Faust* will be taken from this edition. The numbers following the quotations in the text refer to the pages in Klinger's *Faust* in this edition.

Bedürfnisse werden sich ausbreiten! . . . Wir werden Verbrecher, mit Lastern besudelt, herunterfahren sehen, wofür wir bis jetzt weder Rahmen noch Strafe haben." (154-155)

Although Klinger wrote his *Faust* after he had made a definite break with the *Sturm und Drang* movement in 1780, we find the exaggerated sentiments of the movement in his *Faust*, as demonstrated for instance by the speech of Satan. Pfeiffer<sup>8</sup> thus tries to prove that the plan for his *Faust* must have been made prior to 1780. In my opinion, Klinger himself supplied the answer to this problem when he stated in his letter to Goethe that he wanted to describe in his *Faust* how he had felt formerly, during his *Sturm und Drang* time.

Satan's oration is followed by a ballet which might be likened to the *Mummenschanz* in Goethe's *Faust* (Part II, Act 1.) Klinger introduces a number of allegorical groupings such as Metaphysics, Pride and Illusion, Morality, Virtue and Vice, Politics, Deceit and Theology. It is quite evident that in each grouping the negative element dominates the scene. Finally, Discordia appears on the stage and causes wide-spread havoc.

This scene symbolizes the hypocrisy and deceitfulness of hell, which to Klinger was almost synonymous with the accepted institutions of our earth. He expresses here the same sentiments as Marlowe, Lessing, and Goethe, whose *Faust* was overcome by despair with the futility of the wisdom and institutions of the world.

While all this is going on in hell, *Faust* succeeds in making the necessary preparations to summon the devil. All of a sudden, his voice is heard in hell. Satan speaks triumphantly: "Es ist *Faust*, der da ruft; nur dem Kühnen konnte es gelingen, nur der Verwegene konnte es wagen, so gewaltsam an die ehernen Pforten der Hölle zu schlagen" (161). He turns to Leviathan and charges him to secure *Faust*'s soul for Satan. Leviathan's orders are to eradicate the better nature of *Faust* through sensuality, to open the treasures of nature so rapidly that they are certain to overwhelm *Faust*. He is to show him that good things turn into evil and will lead him through all of human life with its inherent evils.

Pfeiffer is of the opinion that Klinger may have followed the example of Hobbes<sup>9</sup> when he named his devil Leviathan. However, it seems more likely to me that he received the idea from Milton, with whom he was familiar. In his *Paradise Lost*, Milton wrote:

. . . that seabeast  
Leviathan, which God of all his works  
Created hugest that swim the ocean stream. (I, 200 ff.)

From the words of Satan, it is quite obvious that *Faust*'s soul will be lost. Borchardt<sup>10</sup> comments on the fact that Klinger's characters are

<sup>8</sup> G. J. Pfeiffer, *Klingers Faust* (Würzburg, 1890).

<sup>9</sup> Thomas Hobbes, *Leviathan*, or the Matter, Form, and Powers of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil, 1651.

<sup>10</sup> Hans Borchardt, *Der Roman der Goethezeit* (Urach and Stuttgart, 1947), p. 101.

not visualized by their creator, they are only results of his reasoning. He is not much interested in their fate, since they are only vehicles of his ideas. Thus he has no sympathy for his Faust when he finally falls victim to the devil. This is a marked contrast to Lessing and Goethe, whose Fausts are saved.

When Faust comes face to face with Leviathan, he is disappointed to see the devil in human shape. Leviathan informs him that no human could endure the sight of the devil in his true shape. Nevertheless, he accedes to Faust's request to reveal himself as a spirit. He dissolves and disappears in a flame. Faust perceives at first a gentle breeze which gradually turns into a continuous storm resembling the crashing of thunder, the beating of the raging surf against a rocky shore, and the hissing and whistling of hurricane winds in the cliffs and crevices of gigantic mountains. Faust collapses in his magic circle and exclaims: "Ha, ist dies die Sprache der Geister, so verschwindet mein Traum, und ich bin getäuscht und muß knirschen in der Finsternis. . . . Der stolze Gedanke, ewig als der Größte in den Herzen der Menschen zu leben, ist hin, und ich bin elender als ich war" (168). Leviathan then appears to Faust again in human shape and engages in the following debate with him:

Teufel: Ich will dich auf die Bühne der Welt führen und dir die Menschen nackt zeigen. . . .

Faust: Topp! Ziehen wir durch die Welt; ich muß mich durch Genuß und Veränderung betäuben, und lange hab' ich mir einen weiteren Kreis zum Bemerken gewünscht, als mein eigenes tolles Herz. Laß uns herumziehen, und *ich will dich Teufel zwingen, an die Tugend der Menschen zu glauben*. Du sollst mir gestehen, daß der Mensch der Augapfel dessen ist, den ich nun nicht mehr nennen darf.

Teufel: Dann will ich als Lügner zur Hölle fahren und dir den Bundbrief zurückgeben, den du heute mit deinem Blut unterzeichnen wirst. . . . Du sollst mich, den Teufel, zur Beförderung der Absichten zwingen können, die ihr gut und edel nennt, die Folgen davon sollen deine Ernte, und der Lohn deines Herzens Gewinn sein. . . . Ich sage dir, du sollst das Stundenglas deiner Zeit nach Gefallen zerschlagen! (170-171)

All statements of Satan made earlier in the novel as well as those of Leviathan point to Faust's ultimate doom. Although we can hardly attribute omniscience to the lords of hell, the fate of Faust stands quite clearly before the reader's eyes, just as it is a foregone conclusion that Goethe's Faust will be saved when the omniscient Lord replies to Mephistopheles in the Prologue in Heaven:

Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,  
so werd ich ihn bald in die Klarheit führen.

Leviathan summarizes Faust's striving in one sentence: "Genuß und Wissen sind seine Götter!" (172). From Satan's words to Leviathan: "Er [Faust] sehe Böses aus Gutem entspringen" (162) and from Levia-

than's statement: "Du sollst mich, den Teufel, zur Beförderung der Absichten zwingen können, die ihr gut und edel nennt, die Folgen davon sollen deine Ernte, und der Lohn deines Herzens Gewinn sein" (171), the strategy of the powers of hell can be foreseen. Faust will be maneuvered into situations where he will try to correct the evils of this world. He will be a man who always wishes the good but always creates the evil. This, of course, is the antithesis to Mephisto's statement in Goethe's *Faust*:

Faust: Nun gut, wer bist du denn?

Mephisto:

Ein Teil von jener Kraft,

Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

Likewise it is directly opposed to Milton's idea of the fortunate fall:

So stretched huge in length the Arch Fiend lay  
chained on the burning lake . . .

. . . . .

(that he) might see

How all his malice served but to bring forth

Infinite goodness, grace and mercy. (*Paradise Lost*, 209 ff.)

Although Klinger does not actually describe the contract, the words of Leviathan: "Dann will ich . . . dir den Bundbrief zurückgeben, den du heute mit deinem Blute unterzeichnen wirst," (170) may be taken as proof that the contract was actually signed. Pfeiffer lists the conditions of the pact as follows: "Stillung des Wissensdrangs, Befriedigung der Wollust und Goldgier, Trennung Fausts von Weib und Kind und — der wichtigste Punkt — wird Faust vom Glauben an den moralischen Menschen abgebracht, so ist er des Teufels" (Pfeiffer, p. 88).

It seems to me that the last point made by Pfeiffer is not quite correct. Although in the final analysis Faust himself gives up his belief in humanity, this element does not enter the contract. The unique feature of this covenant, in contrast to all others, is the statement of Faust to Leviathan: "Ich will dich Teufel zwingen, an die Tugend der Menschen zu glauben" (170). Thus Faust endeavors to convince Leviathan of the moral value of man. His soul will be forfeited to hell unless he can bring Leviathan to admit that, basically, man is good. And now begins the search for one single truly good human being. Leviathan is so sure of his case that he says to Faust: "Ich sage dir, du sollst das Stundenglas deiner Zeit nach Gefallen zerschlagen!" (171). This implies that eventually Faust will be so disheartened by the depravity of man that he will yield to the devil and concur in his assertion that not a single truly honest human being can be found anywhere. This admission will deliver his soul to hell. Thus the contract may be stated as follows: The devil promises to satisfy Faust's longing for sensual pleasures, riches, and knowledge. In return, Faust will give up all Christian ties and will force Leviathan to believe in the innate goodness of man. If he does not succeed, his soul will be forfeited to hell. The pact is signed by Faust with his own blood.



Leviathan now takes Faust on an itinerary through Germany, to the courts of Louis XI of France, and Richard III of England. Wherever they go, Faust pursues carnal pleasures and tries to interfere with destiny. As was predicted, he creates evil even though he intends to do good.

Finally, Leviathan takes Faust to the court of Pope Alexander VI. He feels sure that in the Rome of the Borgias with all of its intrigues, crimes, and debauchery, Faust will be completely demoralized. He induces Faust to participate in unbelievable sensual excesses which undermine his mental and physical powers. When he finally becomes a witness to the scene in which Alexander VI worships Satan and is carried to hell by the devil, he decides to return to Germany and start life anew.

On the way to his homeland, Faust has a strange dream. He sees the Genius of Mankind on a beautiful island surrounded by a turbulent sea. The water is covered by a multitude of boats carrying many men, women, and children. The boats succeed in landing at the island and their occupants begin to build a magnificent temple under the leadership of the Genius. When the edifice is partly finished, an enemy army approaches. Its leaders are Brute Force, Pseudo-Wisdom, and Lust for Power under the guise of religion. A furious battle ensues in which the enemy is defeated. The Genius gathers his forces, and the work on the temple continues. Finally it is occupied and rests securely on a firm foundation of three massive pillars named Patience, Hope, and Faith. Faust approaches it and reads above the gate the inscription: "Sterblicher! Wenn du tapfer gestritten, treu ausgehalten hast, so tritt ein und lerne deine edle Bestimmung kennen!" (283). He tries to enter, but is repelled by the iron gate.

Upon awakening from his dream, he has a vision of his old father, lamenting: "Faust, Faust! Nie hat ein Vater einen unglücklicheren Sohn gezeugt, in diesem Gefühl bin ich nun eben gestorben. Ewig, ach ewig liegt die Kluft der Verdammnis zwischen mir und dir!" (284). This vision strengthens Faust's determination to return to his family and former life, with which he had broken all ties when he signed his contract with Leviathan.

But as he and his companion are approaching Faust's home town, they see a handsome youth suspended from the gallows on a hill. Faust feels great compassion for the youth and collapses when Leviathan informs him that it is his own son who has been executed for stealing a few pennies from church to satisfy his hunger. Faust himself is responsible for his son's plight because he has interfered with destiny when he forced Leviathan to save the life of a scoundrel, who later wronged Faust's family.

Faust is so overcome by grief that he admits defeat with these words: "Teufel, laß mich diesen Unglücklichen begraben, entreiße mir dann das Leben, und ich will in die Hölle hinunterfahren, wo ich keinen Menschen im Fleisch mehr sehen werde" (288). Thus the fatal words are spoken,

and Faust's soul is forfeited to the devil. However, Leviathan has to set Faust straight first, and thus he berates Faust for never having observed man in the natural state. Instead, Faust always looked at the mask which society wears. When he wanted to demonstrate to Leviathan the moral worth of man, he took him to the palaces of the mighty and passed by the huts of the lowly and righteous. "Hättest du da angeklopft, so würdest du den Menschen in stiller Bescheidenheit, großmütiger Entsagung gefunden haben" (289).

Faust is in no mood to pay attention to Leviathan's reproaches and challenges him to end it all. He tells him to kill by deeds rather than talk, and challenges him to fight with him. However, Faust is no match for the devil, who tears him to pieces, discards his limbs in the field, and takes his soul to hell, where Satan condemns him to spend eternity in horrible loneliness to contemplate his deeds on earth: "Geh hin und schwebe allein und verloren im Lande, wo keine Hoffnung, kein Trost und kein Schlaf wohnen. An deiner Seele sollen ewig die Zweifel nagen, die dich in deinem Leben gequält haben, und nie soll sich dir eins der Rätsel enthüllen, um deren Auflösung du hier bist" (302). "Faust geht darum nicht eigentlich an seiner existentiellen Seinsform als titanischer Geniemensch zugrunde, sondern an seinem Zweifel an Gott, der ihn dazu verleitet, sich das Richteramt auf Erden anzumessen und Schuldige zu bestrafen, ohne sich selbst vom Genuß freihalten zu können" (Borcherdt, 90).

In the short epilogue to the 1790 edition of his *Faust*, Klinger stresses the importance of patience and warns against all attempts of probing into the secrets which are rightfully hidden from the minds of men. However, he states: "Let no one assume the power of judgment. It is not given to mortal man to know what is in the mind of providence." "Dem Geist des Menschen ist alles dunkel, er ist sich selbst ein Rätsel. Lebe in der Hoffnung, einst helle zu sehen, und wohl dem, der seine Tage so hinlebt; er allein hat gewonnen, denn das übrige ist in der Macht dessen, der den Menschen so prüfen wollte und ihm die Kraft, die Prüfung zu bestehen, mitgeteilt hat. Dies erkennt der wahre Weise und erwartet in Unterwerfung sein Los." (p. 304)

Then Klinger affirms his good intentions and sincerity in regard to this book, and concludes his epilogue with these words:

Übrigens wünsche ich den deutschen Autoren billige Verleger, den Verlegern guten Abgang, dem Publikum mehr Geld und Geduld (Geschmack würde zu oft den Handel verderben). Der gesamten Kleresei weniger Toleranz und Wissenschaften. Den Philosophen mehr Liebe zu Systemen. Den Fürsten mehr Strenge und mehr von jener Kunst, die Untertanen systematisch zu schinden und zu plündern. Den deutschen Männern der bitterste Haß gegen Freiheit, die zärtlichste Liebe für Sklaverei, und den deutschen Weibern, daß sie mit eben dem Vergnügen gebären möchten, als sie, wie man sagt, empfangen; so wird's uns an nichts fehlen. (304)

Thus Klinger remains a pessimist to the very end of his novel. He does not share the optimism of Milton, Leibniz or Goethe, who believe in the ultimate goodness of life. Their optimism was entirely alien to Klinger, who had stated in his letter to Goethe, quoted earlier in this article, that the moral and political environment of his younger years had left him in such a depressed mood that he felt compelled to give expression to these sentiments in his *Faust*.

Although, in his contract with the devil, Klinger's Faust is the champion of the dignity and virtue of man, it is a foregone conclusion that he will fail in his endeavors to prove his point to Leviathan. Klinger seems to enjoy the downfall of his hero, and he certainly appears to be at his best when he gives vent to his vitriolic feelings about mankind.



## BOOK REVIEWS

**Ludwig Tieck, der romantische Weltmann aus Berlin.**

*Von Marianne Thalmann. = Dalp-Taschenbücher, Bd. 318. Bern: A. G. Francke Verlag, 1955. 144 S.*

An geistreichen, aber auch geistlosen, oberflächlichen und verkennenden Arbeiten über Ludwig Tieck fehlt es wahrlich nicht. Marianne Thalmann hat uns endlich die verständnisvollste, tiefgründigste, dabei auch lesbarste Darstellung dieses vielseitigen, schwer zu beschreibenden Lebens und Werkes gegeben. Ihr Buch über den romantischen Weltmann aus Berlin ist ein wegweisendes Beispiel, wie mit nötiger geistiger Beherrschung und tiefer Kenntnis aus Tatsachen und alltäglichen Begebenheiten das lebendige Bild einer literarischen Generation gezeichnet und der Weg zu tieferem Verständnis ihrer Werke geebnet werden kann. Aber dazu gehören eben auch eine so lebendige und belebende Sprache und solch ein Erleben vermittelnder Stil, wie ihn die Verfasserin besitzt.

Den Deutschen erfaßt, wenn es sich um die Deutung und Bewertung der Romantik handelt, leicht eine heilige Rührung, oder aber die Lust zu übertreibender und verdammender Anklage. Dem einen ist sie heiligstes Erbe, dem andern der haftende Fluch eines unerbittlichen Geschicks. Diesem erscheint sie Vollendung einer geistigen und literarischen Entwicklung, jenem die drohende Verfallserscheinung einer zu Ende gelebten Epoche.

Marianne Thalmann folgt keiner dieser beiden Tendenzen. Bei ihr handelt es sich ja nicht um eine papierne Lebensbeschreibung eines aus der Literatur erlesenen Charakters. Mit der Darstellung des Tieckschen Lebens und Werkes rollt sie zugleich das faszinierende Panorama der gesamten romantischen Generation vor unseren Augen auf und zeigt uns, daß es sich bei der deutschen Romantik nicht nur um zeitlose Träumerei und zeitgebundenes Ideengut, Irrationalismus, Literatur und Literatentum handelt, sondern um eine Generation deutscher intellektueller Frauen und Männer, die dem alltäglichen Leben und den zeitlichen Umständen genau so tief verbunden waren wie ihre nichtromantischen Zeitgenossen.

Denn auch die Romantiker suchen und finden den „Übergang vom Unendlichen zum Endlichen“, vom Literaten zum berufsuchenden und berufstüchtigen Bürger, eine Entwicklung, die sich nicht nur an Tieck, sondern auch an der ewigen Jünglingsgestalt des Novalis zeigt. So sieht man in diesem Tieck-Buch plötzlich die ganze aufgeregte Zeit, Politik und das heroische und erbärmliche Weltgeschehen in die romantische Existenz hineinragen. Dabei wirkt die Darstellung trotz der zahllosen und zum Teil auch bedeutsamen Arbeiten zur Romantik ganz neu und frisch. Die Verfasserin hat eine interessante Art, die Tatsachen und kleinen Begebenheiten, wie sie sich verstreut in den Briefen finden, sprechen zu lassen und sie mit treffenden und plastischen Bemerkungen zu einem lebendigen Gesamtbild zusammenzufassen. Das blasse, fein



ästhetische, allzumüde Gesicht der Romantik, wie es uns aus der üblichen Literaturbetrachtung entgegensieht, macht der lebensstrotzenden Erscheinung einer ideen- und phantasiereichen, aber dabei robusten, lebens- und „menschenhungrigen,“ im guten Sinne bürgerlichen Generation Platz.

Diese klare, wirklichkeitsnahe Erfassung des romantischen Menschentums und Lebens öffnet nun auch den Weg zu einer sinnvolleren und gerechteren Deutung des literarischen Erbes, das von Tieck und seinen Zeitgenossen auf uns gekommen ist. Nach dem gedankenreichen Vorwort, in dem die umfassende Kenntnis der Tieckliteratur der Verfasserin bereits zutage tritt, und in dem sie die bewegenden Fragen der Romantikforschung aufwirft, zu deren Beantwortung ihre Darstellung wesentlich beiträgt, folgt auf knapp 26 Seiten des Kleinformat-Buches eine packende Schilderung des Tieckschen Lebenslaufes. Dabei handelt es sich freilich um keine trockene Zusammenfassung der wesentlichen Daten im gebräuchlichen Handbuchstil, sondern um einen bewundernswürdigen, tief schürfenden Essay in einer zupackenden, herzhaften Sprache, deren Bildhaftigkeit und Überzeugungskraft man sich gern hingibt.

Die kritische Deutung des Werkes erstreckt sich über vier Kapitel, wobei sich die Verfasserin bewußt auf die Sammlung des *Phantassus*, das „erfolgreichste Buch der Tieckgeneration,“ in dem der Dichter selbst die besten Werke seiner ersten Lebenshälfte zusammenfaßte, beschränkt. In dem Kapitel „Das Profil der Märchenerzähler“ gibt sie eine meisterhafte Zeichnung der Erzählercharaktere, deren musikalisch-akustische Einstellung sie besonders herausarbeitet. Die tiefeschürfende Interpretation der *Rahmennovelle*, bisher von den Literaturhistorikern stark vernachlässigt, fördert einen Schatz neuer Einsichten in die romantische Weltanschauung zutage, dessen Reichhaltigkeit hier nur schwach angedeutet werden kann. So wird das positive Verhältnis der Tieckgeneration zu Aufklärung und Klassik neu klargestellt und betont, die Bedeutung von Volk und Vaterland für die Romantiker richtiggestellt, ihr Verhältnis zu Umwelt und Gegenwart als ein „warmblütiges Zurück zur Erde“ gekennzeichnet und die bedeutsame Stellung des zeitgenössischen Theaters im Leben und Schaffen der Romantiker neu beleuchtet. Es gibt fast kein Problem der romantischen Generation, das von den Erzählern und Kritikern der Rahmennovelle nicht diskutiert wird, mit Ausnahme vielleicht des Gottesproblems. Davon sagt die Verfasserin: „Von Gott und Kirche wird kaum gesprochen. Gott ist nicht mehr das Wirkliche . . . Das Urteil gegen Gott hat schon das 18. Jahrhundert gesprochen.“ In dieser allgemeinen Form läßt sich besonders der letzte Satz wohl kaum aufrecht erhalten. Außer einer kleinen radikalen Gruppe von Rationalisten hat sich die Mehrzahl der Gebildeten durchaus zu Gott gestellt, nicht gegen ihn, ganz abgesehen von der kirchentreuen Menge der ungebildeten Bürger und Bauern. Das 18. Jahrhundert ist erfüllt von kleineren und größeren religiösen Bewegungen. Die Dichter und Schriftsteller der Gottschedzeit sind fast alle gläubige Theologen, der ungeheure Erfolg eines Gellert und der religiösen Literatur, der literarischen Predigtsammlungen und der neuen Bibeldrucke beweisen die Macht der Religion und der Kirche im 18. Jahrhundert. Daß es im

18. Jahrhundert auch Atheisten gegeben hat, soll natürlich nicht geleugnet werden.

Die Bedeutung Tiecks für die Märchendichtung ist von jeher anerkannt worden. Professor Thalmann unternimmt es in dem Kapitel „Märchenwald, Helden, Hexen und Elfen,“ die Stellung der Tieckschen Märchen als Literaturgattung neu festzulegen. Eine vertiefte Interpretation und Analyse der Märchenzüge führt zu neuen Erkenntnissen des Zusammenhanges zwischen Märchen und Novelle bei Tieck.

Unter der Überschrift „Pantalone, Harlekin, Pierrot und Skaramuz“ geht die Verfasserin an eine in vielem neue Interpretation und Bewertung der Tieckschen Komödien, über die bisher positive Beurteilungen neuerer Literaturhistoriker fehlen. Sie wurden im allgemeinen als Flucht in den Scherz ohne tieferen geistigen Wert abgetan. Und doch haben die Tieckschen Märchenkomödien auf die kritischen Zeitgenossen wie Solger, J. Grimm, Schleiermacher und E. T. A. Hoffmann einen bedeutenden Eindruck gemacht. Sie können nicht mit der Charakterisierung als „unspielbare Literaturkomödien“ erledigt werden. Tieck selbst glaubte an ihre Spielbarkeit und an ihren Erfolg beim Publikum.

„Die Zeitgenossen Napoleons,“ wie die Verfasserin die romantische Generation im letzten Kapitel ihres Tieckbuches nennt, sind keine Menschen, die sich aus einer erlebnisreichen, aber harten Gegenwart in die luftigen Träume von der goldenen Vergangenheit retten. Sie sind vielmehr bürgerliche deutsche Existenzen einer von Krieg und Unsicherheit erfüllten Zeit gewesen. „Sie sind gewiß antiphiliströs gewesen, aber nicht antibürgerlich.“ Sie alle suchen eine feste Lebensstellung, die manchen von ihnen freilich versagt blieb.

Man legt dieses Buch über den Menschen und Dichter Tieck mit Dankbarkeit und Bewunderung aus der Hand und wünscht ihm möglichst viele verständnisvolle Leser. Endlich wieder einmal ein Buch, das sich nicht in literarisches Geschwätz verliert, sondern auf dem Boden der Tatsachen mit teilnehmendem Verstehen das Dichterische und das Menschliche zu einem Gesamtbild zu vereinigen weiß!

*University of Cincinnati.*

—Gottfried F. Merkel

#### **Georg Brandes und Arthur Schnitzler. Ein Briefwechsel.**

*Edited by Kurt Bergel. University of California Press, Berkeley, 1956. (University of California Publications in Modern Philology, Volume XLVI.) 240 pages.*

The Brandes letters are a welcome addition to the recent releases of material from Schnitzler's *Nachlaß*. Professor Oskar Seidlin has already published the Schnitzler-Brahm correspondence, and Professor Henry Schnitzler the Schnitzler-Freud letters. The present correspondence, printed in its entirety, comprises fifty-five letters from Brandes's pen and sixty from Schnitzler's, four letters to Schnitzler from Brandes' secretary, Gertrud Rung, and three from Brandes' daughter Edith.

Brandes, at fifty-two, was an influential arbiter of European letters when, in 1894, Schnitzler made the first overtures by sending him copies

of *Anatol*, which Brandes ignored, and later of *Das Märchen*, which he acknowledged with two sentences of moderate praise. Two years later, after the great success of *Liebelei* had established Schnitzler's reputation, Brandes himself resumed the correspondence. This record does not, perhaps, quite justify Professor Bergel's praise of Brandes' "genius" of "prophecy" in "discovering" Schnitzler. In any case, a real friendship based on similarity of temperament and values grew from their meeting that same year, 1896; it ended only with Brandes' death in 1927.

Brandes' letters contain little of value except as they illuminate his own not uninteresting life. His opinions on Schnitzler's work are superficial, sometimes frivolous. Schnitzler's forte, his psychological subtlety, seems to have been lost on Brandes. The real value of the correspondence lies, first, in Schnitzler's perfectly frank discussions of his own works. He put in these letters defenses and explanations which he did not deign to publish, and which now constitute the best commentaries extant on his plays and stories. Secondly, Schnitzler's personality emerges more intimately and directly than heretofore. The character one had inferred from the works is strikingly confirmed. Of considerable interest to literary historians will be Schnitzler's statement that he owed the stream-of-consciousness technique of *Leutnant Gustl* to Dujardin. James Joyce had, of course, acknowledged his debt to Dujardin, but Schnitzler was on record as saying he owed nothing to the Frenchman. A letter of 1901 now shows that Schnitzler's later recollection was in error, and that he had in fact found the stream-of-consciousness in Dujardin. Even so, *Gustl* remains the first story in which the technique is combined with a system of unconscious association to produce the successful stream-of-consciousness as we now know the form.

The imposing apparatus dwarfs the correspondence. A wide-ranging introduction includes an excellent sketch of Schnitzler's temperament, correctly stressing, not romanticism, but scientific liberalism and skeptical positivism. The annotation is exhaustive. Many of the more than six hundred notes are little essays in length. (The note, "Hier irrt Brandes," etc. on page 178 is based on a curious misreading: Brandes obviously refers correctly to the famous Heine-Platen controversy.) The amorphous quality of the large bibliography is disappointing. It contains some, but far from all of the titles cited in the notes; some, but by no means all of the relevant scholarly articles; some of the general critical treatments of the principals; and many items, like Gide's *Dostoievski*, or Annie Marple's *Nobel Prize Winners*, of little or no apparent relevance. On the other hand, the wealth of imaginatively and painstakingly researched information in the introduction and notes will be a real boon to every Schnitzler and Brandes scholar.

Indiana University.

—Fred J. Beharriell

**Friedrich Schlegels Schriften und Fragmente: Ein Gesamtbild seines Geistes.**  
Herausgegeben von Ernst Behler. Stuttgart: Kröner Verlag, 1956. 396  
S. DM 12.50.

This edition makes available for the first time Schlegel's early "Vom Ursprung der griechischen Dichtkunst" and "Geschichte der lyrischen

Dichtkunst unter den Griechen" (both 1795), as well as his "Die griechische Mythologie," his "Philosophische Lehrjahre" (1796-1806), the poetic fragments of the years 1802 to 1812, and finally the essay "Vom wahren Kaisertum." In so doing, its editor is making a more significant contribution than the Rasch edition, which appeared one month earlier but represents in effect simply a reprinting of Minor's most important selections. Professor Behler, on the other hand, has set for himself here the goal of rediscovering and presenting the intellectual stature of Schlegel not only as the original writer and critic but as a philosopher, historian, theologian, and political author, as well. The need for such an *Ehrenrettung* and for a total approach to Schlegel's literary production is suggested by, among other symptoms, the recent cluster of Schlegel editions and studies (Rasch, Victor Lange, Hans Eichner). But, although Behler reports almost unrestricted access to the *Nachlaß* in pursuing this total goal, he expresses doubt that the several years of missing notebooks and the forty-two *cahiers* under the title "Zur Theologie" will ever be retrieved.

As his organizational principle in presenting the large body of extant writings, the editor has utilized Schlegel's own characterization of his philosophy as "eine immer noch im Werden begriffene." This living, progressive quality in the development of the Romanticist's ideas is reflected in the non-chronological sequence of presentation. The first section ("Zur Poetik, Literaturgeschichte und Theorie der Kunst") includes the author's representative studies and fragments on classical antiquity, on German Classicism and Romanticism, and on poetics and aesthetics. The second section ("Zur Philosophie") embraces the "Philosophische Lehrjahre," Schlegel's critiques of the classical, Indic, and modern systems, as well as his own "Philosophie des Lebens" with its subdivisions of the *Psychologia universalis*, *Theologia empirica*, and *Ontologia spiritualis*. In the last section ("Zur Philosophie des Staates und der Geschichte") are found his essays on universal republicanism, on Europe and the West, and his *Cosmologia moralis*.

From this resumé of the contents, it is clear that Editor Behler has taken his task of presenting Schlegel's total intellectual figure seriously. This striving further manifests itself in the lengthy introduction (40 pages), which is a stimulating ideological analysis rather than the usual biographical skeleton. For example, we read there that Schlegel developed his great reforming concepts of *Universalpoesie*, *-philosophie*, and *-religion* from a conviction that mankind's entire intellectual and political evolution from out of its originally harmonious cultural consciousness is actually a part of that all-embracing dissociational process which has reached its crisis in modern times. However, as a forerunner of Nietzsche (also in the "chaotic unity" of Schlegel's fragments), Schlegel recognized that the consistent pantheism of the Romantic philosophers and mythologists ultimately must lead to nihilism, "weil alles im unendlichen Nichts der Gottheit ertrinkt." As a result, Schlegel's path led away from the negative philosophy of the ego and toward the ideologically positive "vital forces" immanent in the Catholic Church. Later, he also paid tribute to the ideological importance of the already existing



political traditions as part of culture's organically and hierarchically self-justifying evolution by singling out the Austrian imperial crown as the unifying focus of the Western cultural complex. The true state, Schlegel concludes, protects this cultural "common-wealth" by permitting such vital forces as family, guild, school, and church to develop themselves in freedom. Thus, in his corresponding conversion from Kant to Dante, Schlegel consummates the step from moral license to ethical justice in terms of his symbol of the true imperial state.

Due to considerations of space and purpose, all original poems, dramas, and prose works (except Lucinde's and Julius' Dialogue on the Night) have been omitted here, as well as his letters, his "Brief über den Roman," the "Gemälde-Beschreibungen," and the reviews appearing in the *Musen Almanach*, in the *Horen*, and in Herder's *Humanitätsbriefe*. Considerably abbreviated for the same reasons is the body of philological studies in classical literature as are also his celebrated fragments. Nevertheless, this edition — with its topical and personal index, chronological table, and its critical bibliography of the most important Schlegel editions — is eminently successful in its stated purpose.

University of California at Davis.

—Roland Hoermann

#### Deutsche Sprachgeschichte.

Von Hugo Moser. Dritte, leicht, veränderte Auflage. Stuttgart: Curt E. Schwab, 1957. 231 S. DM 13.80.

The second edition of Moser's *Deutsche Sprachgeschichte* (1955) was reviewed in this journal, Vol. XLVIII (1956), pp. 282-284. The present, third, edition is printed from the same plates as was the second edition, but there have been more or less extensive plate changes on 43 of the 204 pages of text, and there is one instance (p. 27, line 17) of plate damage.

One may group the changes made into two categories: changes of a minor order, not substantial either as to point of view or as to information offered, and changes of a substantial nature reflecting a change of view or a correction of some consequence. Changes of the first sort can be found on pages 44, 47, 53, 54, 57, 59, 79, 80, 81, 97, 105, 117, 120, 122, 128, 129, 131, 133, 137, 144, 146, 177, 181, 189. All changes can be discerned readily from the lighter impression of the new parts of the plates. Concerning some of the more important changes it seems useful to give more information.

On p. 16 the second paragraph has been rather thoroughly revamped with a shift of emphasis from *Umgangs-* to *Verkehrssprache* (after Frings). Also the term *Halbmundart* has been redefined. On p. 76 the next last sentence of the third paragraph has been rewritten. The examples are rearranged. The statement is now qualified by *vielleicht* instead of *wahrscheinlich* and Finnish *kana* has been charged to sound-substitution, rather than to a failure of Grimm's Law to operate.

On p. 79 the statement of *Lautwechsel* described by Verner's law has been amplified to include Germanic s-z. It is possible to interpret the next sentence as saying that *Bruder* — *Vater* is an example of *gram-*

*matischer Wechsel* of the same order as *dürfen* — *darben*, *ziehen* — *gezogen*. Also the date for the beginning of the first sound shift is now given as the first, rather than the second millennium B. C. So also on pp. 86-87.

On p. 80 the latter part of the paragraph beginning 15 lines from the bottom of the page has been changed to include a statement of the situation as to e-i, u-o in Gothic. The examples cited are largely new. This is a real improvement.

On p. 88 in the third paragraph the new edition asserts that the *Nordseegermanen* occupied (*besetzten*) England from the middle of the fourth century A. D. onward. The second edition said they lived there from the fourth or fifth centuries on. To be sure, the dating of these settlements is shaky, but I do not know any reason for supposing that Bede was wrong on this point and I continue to believe that relatively permanent settlements by Angles and Saxons began around 449 A. D.

On p. 96, first paragraph, *Gotonordischen* has been changed to *Gotischen und Nordischen*, which indicates a salutary change in the author's point of view. On p. 105 substantial addition to the material has been made. The numbers of Germans now living in Hungary, Poland, Czechoslovakia and the occupied East Zone are given.

On p. 106 we have the only *Verschlimmbesserung* I have observed: The Latin text has been omitted from the last sentence above the citation from Otfrid and the correct form *theotisce* has been changed to *theodisce*. The omission of the Latin text is a concession to ignorance which is to be deplored.

On p. 107 the author changes his view as to the probability of the existence of a Carolingian Hofsprache from negative certainty (*gab es kaum*) to frank uncertainty (*ist sehr unsicher*).

On p. 119, lines 4 and 5, the rime "in fluhti joh in zuhti" from Otfrid has been omitted. The reason for the change is not immediately apparent, but it draws attention to the fact, which I failed to notice before, that the use of the term *Binnenreim* here is at best loose.

On p. 124 the statement of lines 19-20 concerning the use of the MHG *Dichtersprache* by Heinrich von Veldeke has been weakened by the insertion of *vielleicht auch*. The greater caution is warranted by the fact that considerable uncertainty still prevails on this point.

The last portion of the second paragraph on p. 127 has been rewritten to reverse the order of precedence stated. The new edition puts the Swiss *Urkunden* later than the Mainzer *Landfrieden* of 1235.

The first paragraph on p. 131 has been rewritten to omit the statement that Eike von Repgow first wrote the *Sachsenspiegel* in Latin and then "nur unter Schwierigkeiten" translated it into German. The omission removes a dubious statement which was not germane to the point under discussion.

The paragraph *Predigt und Erbauung*, on p. 131, has been rewritten to omit the statement that Berthold von Regensburg composed his sermons in German and thereby gave us specimens of spoken MHG. The

third edition says simply that he did compose his sermons in German. Most of us would welcome a bit more certainty as to just how Berthold did operate. At any rate we have numerous *Aufzeichnungen* of his sermons in Latin as well as in German.

The last sentences on p. 135 have been completely rewritten to state the case of Heinrich von Veldeke more precisely and to describe the basis of the later Netherlands *Hochsprache* more accurately. The paragraph at the top of p. 139 has been rewritten to insert a more specific statement of the earliest use of the term *das Gemeine Deutsch*. This is not new information, but comes from Socin, p. 169.

On p. 143 the statement concerning the diphthongization of old long vowels has been changed to include not only English but Netherlandish. As it stands the new statement is something less than quite clear. The paragraph on *Landschaftliche Umgangssprachen* on p. 196 has been thoroughly rewritten to conform to a change of view as to how these dialects grow and as to the relationships of various dialects to one another.

The bibliography on pages 205-206 has been increased by the addition of ten new references. The plate of *Karte 4*, p. 220, is a new version of the same features as those shown on *Karte 4* of the second edition, with a number of added features.

In sum, it may be said that the "leicht veränderte" edition of this good book has made it a better one.

University of Wisconsin.

—R-M. S. Heffner

**Form und Bedeutung: Interpretationen deutscher Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts.**

Von Kurt May. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1957. 314 S. DM 16.80.

In diesem Band hat Professor May (Universität Frankfurt) fünfzehn seiner Interpretationen gesammelt, die bisher teilweise wenigstens schwer zugänglich waren. Nur in einem Falle handelt es sich um eine Erstveröffentlichung (Kleists *Penthesilea*). Allerdings hat der Autor mehrere andere Aufsätze, deren ältester bis ins Jahr 1929 zurückreicht, umgearbeitet. So wird die nihilistische Deutung vom Schluß des *Wallenstein*, die sich in Mays Buch *Friedrich Schiller, Idee und Wirklichkeit im Drama* (Göttingen, 1948) findet, erheblich abgeschwächt. Thema der hier vorgelegten Interpretationen ist an erster Stelle das Drama, in zwei Fällen der Roman (*Die Wahlverwandtschaften* und eine Gegenüberstellung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Heinrich von Ofterdingen*) und nur einmal werden Gedichte analysiert (Goethes „Kleine Blumen, kleine Blätter“, „Willkommen und Abschied“ und „Maifest“). In einem kurzen Vorwort und deutlicher im Text der Arbeiten selbst gibt der Autor sein Anliegen kund: Er will Werkinterpretationen vorlegen, die von der Sprachkunst, dem sprachlichen Können des Dichters ausgehen. Mit diesen Neudeutungen hofft May schließlich Grundlagen für eine Geschichte der deutschen Literatur zu schaffen helfen, die nicht mehr ausschließlich auf biographischen, psychologischen und geistesgeschichtlichen Gesichtspunkten aufbaut.

Die stärksten Ansätze für ein derartiges formgeschichtliches Bemühen finden sich in den Aufsätzen, die die älteren Dichtungen behandeln und die dem Gesamtplan der Sammlung gemäß am Anfang des Bandes stehen. Der erste Aufsatz, der sich mit J. E. Schlegels *Canut* befaßt, vermittelt einen guten Einblick in Mays kritische Methode. Die kurze Einleitung betont die geistesgeschichtlich orientierten Forschungsergebnisse (Brüggemann). Der Autor baut seine eigene Deutung auf einer Stilanalyse auf und glaubt in den Reden der beiden Gegenspieler (Ulfo und Canut) zwei Sprechstile nachweisen zu können, die „auf eine dem Dichter selbst gewiß unbewußt bleibende Weise“ (S. 23) zwei verschiedenen Haltungen zur Welt entsprechen. In dieser Harmonie, die sich allerdings in diesem Stück nur streckenweise beobachten ließe, sieht May die ersten Anzeichen einer organischen Formkunst, wie sie erst das Drama des Sturm und Drang zur Vollendung bringen sollte und die dann in einer kurzen Strukturanalyse von Klingers *Zwillingen* aufgedeckt wird. In manchen Einzelheiten wirkt Mays Beweisführung willkürlich, wie das bei einem Ableiten der Bedeutung aus der Sprachform (Klang, Rhythmus, Syntax) leicht der Fall ist. Eine oder die andere Behauptung ist sogar anfechtbar: so ergibt sich beim Nachzählen, daß nicht Ulfo sondern Esthrite mehr „ch-“ usw. Laute in den ersten acht Zeilen ihrer Rede benutzt (S. 22). In der Methode ist die Analyse jedoch überzeugend. Sie stellt in ihrer Anerkennung und Darlegung der Sprachkunst des Dichters einen Fortschritt über die geistesgeschichtliche Deutung dar. Da der Autor von immer wieder neuen Ansatzpunkten ausgeht, machen die sieben Aufsätze, die dem Werk Goethes gewidmet sind, keineswegs einen monotonen Eindruck. Die Analyse der oben erwähnten Gedichte, die der *Natürlichen Tochter* sowie der Auszug aus Mays Buch *Faust II. Teil. In der Sprachform gedeutet* (Berlin, 1936), dessen erste Hälfte durch eine gründliche Überarbeitung an Klarheit gewonnen hat, führen die eben besprochene Methode fort. Die Arbeit über die *Novelle* beschränkt sich hingegen fast ausschließlich auf das Sichtbarmachen von drei Sprachformen, während bei der Deutung der *Iphigenie* die innere Handlung – die drei Krisen der Heldin – in den Mittelpunkt rückt. Wenn man von der kurzen Charakterisierung von Kleists *Hermannsschlacht* als aktivistisches Drama (auch bei diesem Aufsatz Abänderung des Schlusses gegenüber dem Erstdruck) absieht, wird diese Darlegung des inneren Vorgangs die bezeichnende Methode der Interpretationen, die mit *Wallenstein* beginnen. Im zweiten Teil seiner Sammlung betont May also die Bedeutung auf Kosten der Form. Und zwar kommt es dem Autor hier allein darauf an, den letzten Sinn eines Werkes herauszuarbeiten; alles andere wird unbeachtet gelassen. Interpretationen von Dramen Büchners und Hebbels beschließen den Band. Beim *Woyzeck* und bei *Herodes und Mariamme* werden die nihilistischen Ergebnisse der existenzialistischen Deutung zurückgewiesen. Die Analyse von *Maria Magdalene* gehört zu den überzeugendsten des Buches. Hier weicht May von seiner gewöhnlichen und anerkennenswerten Zurückhaltung ab und erweitert seine Auslegung durch Hinweise auf das Leben Hebbels.

Bei diesem und anderen Aufsätzen macht es der Mangel an Zitaten-



nachweisen dem Leser oft unnötig schwer, Mays Behauptungen zu folgen. Im Falle des *Woyzeck*, wo der Autor nicht die allgemein anerkannte Insel-Ausgabe benutzt, ist das Fehlen bibliographischer Hinweise geradezu unverständlich. In einigen Interpretationen erschwert die Tendenz zur Häufung abstrakter Begriffe das Verständnis. Manieriert wirkt das häufige Vorwegnehmen des Verbums im Nebensatz. Im ganzen bieten diese ernsten und gehaltvollen Deutungen wichtigster deutscher Sprachkunstwerke des 18. und 19. Jahrhunderts anregendes Material für den Germanisten, ob er nun mit ihren Endergebnissen übereinstimmt oder nicht.

*Yale University.*

—*Christoph E. Schweitzer*

#### **Jean Paul und Frau von Krüdener.**

*Von Dorothea Berger. Wiesbaden: Limes Verlag, 1957. 72 S. DM 7.50.*

In 23 Briefen wird hier ein kleines Satyrspiel der Empfindsamkeit vor uns ausgebreitet; ein reichinstrumentiertes Nachspiel. Im Jahre 1796 besuchte die noch unberühmte baltische Abenteurerin den berühmten frauenverherrlichenden Dichter. Nicht ohne Absicht. Diese wird aber erst später deutlich: sie will um jeden Preis berühmt werden. Vier Anläufe nahm sie, unermüdliche Hürdenspringerin auf der Rennbahn zum Pantheon, dazu, bis sie auf verhängnisvolle Weise zum Ziel gelangte. Zunächst, noch der harmloseste Vorstoß, will sie als umworbene Gesellschaftsschönheit glänzen, dann, als dieser Wunsch an der unartigen Kargheit der Natur scheitert, will sie es als empfindsame Muse versuchen, dann als Madame de Staël überflügelnde Schriftstellerin und schließlich als politische Intrigantin. In dieser letzten Rolle, als bigotte Mitbegründerin der Heiligen Allianz, ist sie dann in die europäische Geschichte eingetreten.

Wir sehen sie hier bei ihrem zweiten Versuch. Sie hat deutlich noch nie eine Zeile von Jean Paul gelesen, spielt aber dem Dichter mit kältester Berechnung (und umso glühenderen Worten) die Rolle einer kindlich reinen Seele vor, die sich durch den großen Seelenkenner zum Höheren leiten lassen will (da log sie eigentlich nicht, denn Ruhm war ihr der Chimborasso). Der bürgerliche Provinzler ist hingerissen und greift tief in seine Sprachschätze, um der formelhaften Seelensprache des ehrgeizigen Beichtkinds zarterdachte huldigende Metaphern entgegenzusetzen. Immer für „Wahrheit“ und „Einfachheit“ schwärmend, bedrängt sie den Dichter schließlich allzudeutlich. In demselben Brief, in dem es heißt: „Man hat mir gesagt, Herder wäre seit einiger Zeit Materialist geworden; mein Herz sagt mir, es ist nicht möglich; ich bitte, lieber Richter, ein Wort darüber,“ verlangt sie dringlicher als schon einmal zuvor „einige Zeilen von Ihnen über unsere erste Zusammenkunft, mein Bild, entworfen von Ihrer Hand, etwas über meine Züge und mein Herz, wie Sie selbige sahen.“ Jean Paul antwortet nicht. Sie wiederholt die Bitte drei Monate später. Er lehnt ab und redet sich heraus. Daraufhin lädt sie ihn in ihr Haus nach Lausanne ein. Sie will ihm vermutlich dieses Blättchen ihres Ruhms, wenn es sein muß, in die Feder diktieren. Da Jean Paul wieder nicht antwortet, vergehen vier Jahre, bis 1801,

in denen der Briefwechsel ruht. Dann besucht Frau von Krüdener ihn in Berlin und gewinnt den Dichter noch einmal für sich. Zwei Jahre später läßt sie ihren Roman *Valérie* erscheinen. Darauf verlangt sie in einem überlangen Brief, der nur von ihrem Ruhm handelt (und wie verwundert sie darüber ist), daß Jean Paul ihr Buch rezensiere. Dieser Brief ist ein einzigartiges Dokument für die wissenschaftlich genaue Erforschung der seelischen Tartüfferie. Sie verschweigt ihm allerdings, wie sie durch unermüdliches Nachfragen in Modegeschäften wirklich allerlei Galanteriewaren à la Valérie aus dem Boden gestampft hat. Die Ergebnisse ihres genialen Reklameunternehmens werden dem Dichter nun mit himmlischen Gefühlen untermischt vorgetragen. Man muß sie hören: „Die Mütter nannten ihre Kinder Gustav, die Frauen sogar in den Krämerläden lasen *Valérie* mit nassen Augen; ich wurde mit Briefen, Versen und lieben, rührenden Schreiben bestürmt. Die Modehändlerinnen machten Hüte, Guirlanden und Shawls à la Valérie, die Porzellan-Fabrikanten reiche Tassen und Teller mit Sujets, die Artisten komponierten Romanzen . . . Worauf sollte ich mir denn was einbilden? Kennen Sie nicht mein Herz? Hier ist die Geschichte meines Romans. Ich lebte am Ufer des Genfersees ein ruhiges, entzückendes Leben in der Natur. Gegenüber mir war der Montblanc, dem die untergehende Sonne ihren Rosenschleier zuwarf . . . “ Nun fehlt nur noch das öffentliche Lob des rühmenden Dichters. Aber dieser antwortet nur kurz und ablehnend. Er hat sie erkannt. Der Briefwechsel bricht endgültig ab. Den besten Nekrolog hat Goethe ihr nach ihrem Tod im Jahre 1825 gewidmet, als er zum Kanzler von Müller sagte: „So ein Leben ist wie Hobelspäne; kaum ein Häufchen Asche ist daraus zu gewinnen zum Seifensieden.“ Freilich, sie hatte eben, wie diese Briefe wieder zeigen, ihren Schaum schon zu Lebzeiten geschlagen.

Die Dichterbriefe sind der Berendschen Ausgabe entnommen, die der Frau von Krüdener erscheinen hier zum großen Teil zum ersten Mal. Einleitung und verbindender Text sind von vorzüglicher Klarheit und zeugen, wie auch die Anmerkungen, von genauester Sachkenntnis. Die beiden Bilder der Beteiligten und die Wiedergabe einer Krüdener-schen Briefseite ergänzen das kleine Buch aufs beste.

University of Wisconsin.

—Werner Vordtriede

#### **Bild und Motiv im Weltschmerz. Studien zur Dichtung Lenaus.**

Von Wolfgang Martens. Köln, Graz: Böhlau Verlag, 1957. *Literatur und Leben, Neue Folge*, Bd 4. viii, 190 S. DM 12.80.

This carefully wrought study has a threefold interest and significance: it is an outstanding essay on the poetry of Nikolaus Lenau, a noteworthy contribution to the history of ideas, and an exemplary accomplishment of *Motivforschung* in the tradition of Josef Körner. In distinguishing and interrelating various forms of existence in Lenau's poetry (*Heimat*, *Urwald*, *Stille*, *Meer*, *Abgrund*, *Indianer*, etc.), the author seeks to show how they consistently reflect the poet's existential problem: confrontation with a hostile world and with himself, experiences irreconcilable and insupportable alike, one result of which is *Lange-*

*weile, ennui* — or, one might say with Aldous Huxley, *accidie*. The displacement of ultimate values by what the author terms *das eigenmächtige Ich*, and the failure to find valid answers to the questions of existence are fundamental in defining *Weltschmerz*, the root of which, for Lenau, Martens sees in “. . . ein zerstörtes Gottesverhältnis . . .” (p. 97), and which, he justifiably points out, is relevant to the modern dilemma as well (Heidegger, Kafka, Thomas Wolfe). The kinship between Lenau and Kierkegaard is strongly emphasized (see especially p. 106); the parallel illustrations from European literatures are plentiful, and range over a wide area, but concentrate upon Goethe, Byron, Tieck, Chateaubriand, and Hofmannsthal. To the current of pessimism so well typified by Lenau, the author presents Eichendorff as the chief counterpart.

In six sections, Martens discusses, without regard for chronology of the poetry, motif in various manifestations of Lenau's problematic situation (e. g., *Vergänglichkeit*, *Befangenheit*, *Unrast*, *Das Erlebnis der Grenze*), and in the seventh and last, takes *Savonarola* and *Die Albiger* as representing unsuccessful attempts to escape from what is, at bottom, a metaphysical impasse. His method largely incorporates — syntactically — the poetic text into his exposition; indeed, what is refreshingly striking about this study is that Martens does not write *about* Lenau's poetry, but along *with* it. Not concerned with value judgments on individual poems, but with recurrent images, he often yields acute observations (e. g., the *Schwermutsvertikale* of pessimism, p. 124). Though explicitly cautious, he tends to make general statements that sometimes appear to overlook instances to the contrary; and his interpretive judgments are now and then not quite acceptable, but these are simply points of view which are inevitably open to question. The suggestions for further research (pp. 43; 72; 110, n. 1; 121, n. 5; 157, n. 6; 171, n. 5; 182) should be welcome to scholars (and to graduate students). A future edition would be improved by providing solid covers, a good likeness of the poet, and including in the end bibliography all the references in the footnotes (e. g., pp. 62, 94, 95, 180). Misprints are comparatively few.

Even though one may not agree with all of the evidence, interpretations, and conclusions which this book presents — and one disagreement is sure to revolve around methodology — one must cordially admire the sincere diligence which here clarifies a significant view of life through the symbol, a primary concern of literature and of its students.

University of Virginia.

—Harry Tucker, Jr.

**The World is A Comedy. A Tucholsky Anthology.**

*Translated and Edited with a Critical Essay by Harry Zohn. Cambridge, Massachusetts: Sci-Art Publishers. 1957. 240 pages. \$3.75.*

With his Tucholsky anthology, Professor Harry Zohn of Brandeis University's German Department (whose chief interest to the present has been in the life and works of Stefan Zweig) embarks on an interesting if not altogether successful venture lying partly in what might

be termed the difficult field of "international humor." Clearly a capable translator with delicate *Fingerspitzengefühl* is required — and Harry Zohn fills that requirement, as he himself shows us in "A Fable," to which he juxtaposes the original "Märchen." In this instance, a flute on p. 227 must be changed by translator's gymnastics into a snuff-box on p. 226 in order to render the untranslatable "Er piff darauf" by "He sneezed at it."

But occasionally one wonders, with regret, whether the game is altogether worth the candle. For example, Tucholsky's Herr Wendriner, somewhat touted in the translator's introduction, fails somehow to get across into the American idiom. In fact, much of the humor dates, limps, or lags. There is nothing more distressing than the feeling of "how funny this must have been in the original!" On the other hand, bitterness (e. g., the impressive pseudo-objective writing in "Posterity"), sentimentality ("Lovers in London") and existential pathos ("Conversation in Limbo") translate and, so-to-speak, transfer without loss of power.

Professor Zohn writes extremely well, and the introduction is consequently extremely well-written, marred only by two unfortunate stylistic curiosities: the statement on p. 30 that "Klaus and Erika Mann . . . opined in 1939 that," etc., and the odd bi-lingualism of "*Habent sua fata epistolae*, too" (p. 53). However, I am forced to take serious issue on two basic points with Professor Zohn's treatment of what might be named or misnamed "the Tucholsky problem." Personally, I fail to see any great problematics in the figure of a man fighting journalistically for human rights and not wishing himself to be classified nationally or racially.

Point 1: critics fall too readily into the careless, almost easy cliché of "the tragic dualism in the German-Jewish psyche" (p. 16) — to the point where this cliché, endlessly repeated, becomes racism "with change of sign" (*mit umgekehrtem Vorzeichen*).

Point 2: I cannot see any but the most superficial resemblance between Kurt Tucholsky and Heinrich Heine. Beyond the fact that Heine's influence remains active on the writers of the generations of both World Wars and that Tucholsky occasionally tries (e. g., in "National Notes") to imitate some of Heine's broader sarcastic generalizations about European peoples, he has none of Heine's lightness or light and little of his fire. The comparison is merely one which springs readily to mind because of superficial parallels, only to be rejected on examination. Rather are there likenesses between Kafka and Tucholsky, although here too the latter comes away a poor second. (After all, he was trying to accomplish a different thing.)

One is nevertheless indebted to Professor Zohn and to the publishers for a Tucholsky anthology in English and for an introduction full of informative material. Taking these examples of Tucholsky's writing as evidence of the *Zeitgeist* — rather than primarily as creative *Dichtung* — as sociological and political journalism, he has just as much to say to us as have "those years," now all too readily forgotten along with their many hard-learned lessons of man's inhumanity to man.

Duke University.

—Herman Salinger



**Immermanns erzählerisches Werk. Zur Situation des Romans in der Restaurationszeit.**

By Manfred Windfuhr. Giessen: W. Schmitz Verlag, 1957. 250 pages. Beiträge zur deutschen Philologie, Band 14.

The author's purpose in this monograph is to present Immermann's narrative creativity in his development from the early imitative works as *Die Papierfenster eines Eremiten* to the more independent, contemporary social novels, *Die Epigonen* and *Münchhausen*. He divides Immermann's creative life into 1) the imitative early period 1820-29, 2) Crisis of "Epigonentum" 1829-37, and 3) Originality and "Epigonentum" 1837-40.

Immermann's first error, a thorough one according to Windfuhr, was to concentrate on the wrong genre for him, the drama. This means that in his first period, the best original parts of his work are the satirical sections of his first main narrative, the *Papierfenster*. *Tulifantchen*, in the second period, introduces Immermann to the "Epigonenkritik" which reaches its height in the *Epigonen*. This latter work can thrive in Immermann's creativity only after 1833, after his last seriously dramatic period. Windfuhr traces very carefully, almost month by month, the last three years of work on the *Epigonen* before its completion in 1836. The fifteen-year period of gestation on the *Epigonen* Windfuhr calls a "Durchsetzungszeit" and not a working period as other research has called it (p. 134). This novel is then analyzed as a social novel of the aristocracy as against the industrial bourgeoisie, with social satire of both the nobility and the new business class. In the third period, Windfuhr works out Immermann's preparation for his *Münchhausen*. This shows his conflict of old against new literary concepts (aristocratic tastes against bourgeois) of the critical years of the second period, but with the satire taking up less space than the idyllic peasant "Oberhof" section. Windfuhr says that now the "realistic-pragmatic" element proclaimed by Hebbel has come through. The "Münchhausen" and the "Oberhof" parts, according to Windfuhr, should supplement each other because the entire *Münchhausen* novel is a social novel, one part "Adelsroman" and the other "Bauernroman." However, Windfuhr admits that Immermann does not carry off the "realistic synthesis" of the two parts (p. 203).

As research, Windfuhr's monograph is comprehensive and well-documented in analyzing all of Immermann's narrative prose, including fragments, as well as many of his dramatic attempts. Windfuhr uses manuscripts and letters from eleven sources and archives, and twenty pages of primary and secondary bibliography, including diaries and travel journals. A detailed chronology (pp. 243-46) as well as titles of thirty-one dissertations on Immermann from 1898 to 1955 are valuable to further research. Also, in the introduction and body of the monograph, Windfuhr suggests topics for further research on Immermann, such as 1) a good biography, 2) an edition of the letters and diaries, 3) a thorough investigation of Immermann as a critic, and 4) Immermann's relation to Goethe.

Windfuhr's documentation thoroughly proves his thesis that Immermann was toiling under the "Epigonentum" of the time, with its conventional regard for the drama and the individual fate, and its belittling of the novel and of social forces, so that he broke through to originality, especially in social satire, only as he overcame this burden of the times toward the end of his life. But, in his important late works, Immermann is valued as being more universal than the contemporary Biedermeier poets and more "besonnen" than the Young German poets (p. 211).

*Earlham College.*

—Robert R. Brewster

### **Die Logik der Dichtung.**

*Von Käte Hamburger. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1957. 255 Seiten. DM 17.80.*

This book attempts to crystallize a "Logic of Poetry" from the field of a general aesthetics of poetry. It bases its argument upon a new formation of concepts for which the elements of logic are of paramount importance. Assigning them a commanding position, the author investigates the relation between poetry and reality, the functions of epic, dramatic, and filmic fiction, concerns herself with the lyric or "existential" species, delves into special forms like the ballad and the first person-tale, and deals with the problem of the symbol. Professor Fritz Martini pays homage to this thorough effort by asserting on the dust jacket that aesthetics and poetics concerning the main species of literature have pursued a wrong course so far, and he claims that through his colleague's book an exact basis is being provided for structural research and interpretation.

There is no doubt that this treatise is an ambitious, thorough, and erudite undertaking. It reveals a rare conciseness of thought which commands respect. The investigations pertaining to epic and dramatic fiction are of special importance, and the extensive chapter on the "Epic Preterite" deserves to be pointed out in particular.

The amazing wealth of succinctly quoted material, the logical structure of the investigation, the method employed can hardly be contested. If there is to be a second edition one might suggest, however, that less stress be placed upon a certain didactic insistence which makes for expressing the obvious in a circumstantial manner and accounts for a sometimes unwieldy style. An index and a bibliographical list at the end of the book would greatly assist the reader.

*Colorado College.*

—Thomas O. Brandt

## TABLE OF CONTENTS

Volume L

November, 1958

Number 6

Georg Kaiser im expressionistischen Raum: Zum Problem  
einer Neudeutung seines Werkes / Wolfgang Paulsen .....289

Goethes's "Judenpredigt" / James W. Marchand .....305

The Covenant with Hell in Klinger's "Faust" /  
Johannes Nabholz .....311

Book Reviews .....320

## FILMS from GERMANY

Now Available in 16mm

*German Dialogue, with English Subtitles*



*For School and Club*

**ARE YOU USING GERMAN MOVIES?** Many Educators Find The Showing of Full-Length Films Excellent to Spark A Lively Class or Club Project. Plan A Series Now For 1959 and Take Advantage of the **NEW REDUCED RENTAL OFFER** for a showing of:

### DER HAUPTMANN VON KOEPENICK

96 min.

New Low Rate, \$32.50

(include permission to charge admission to defray costs)

The original, long popular version of Carl Zuckmayer's satirical play, starring Max Adalbert. Directed by Richard Oswald.

"... Notable Achievement ... A Real Classic." — Academy of Motion Picture Arts

ALSO AVAILABLE

Maria Schell in **DIE LETZTE BRUCKE** — (The Last Bridge)  
Winner Int'l Critics' Prize at Cannes; Golden Laurel Award for Outstanding Contribution to Mutual Understanding; Int'l Catholic Film Prize; Evangelical Film Guild, First Award. Directed by Helmut Kautner.

RESERVE "DER HAUPTMANN . . ." NOW, and ask for free GERMAN Film List!

**BRANDON FILMS, INC.** Dept. GM — 200 West 57 St., New York 19, N. Y.

A NEW German Anthology . . .

GERMAN LITERATURE SINCE GOETHE

Part I: The Liberal Age  
(1830-1870)

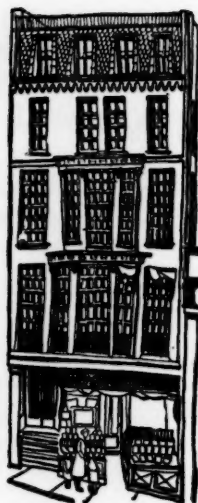
Part II: An Age of Crisis  
(1870-1950)

Edited by ERNST FEISE

Professor Emeritus of German at  
The Johns Hopkins University  
and Lecturer at Goucher  
College

and HARRY STEINHAUER

Professor of German at Antioch  
College



BOSTON 7    NEW YORK 16  
CHICAGO 16    DALLAS 1  
PALO ALTO

HOUGHTON  
MIFFLIN

- ★ represents all the major genres since the Romantic period.
- ★ provides material illustrating political, social, and intellectual backgrounds.
- ★ insures an understanding of the quality of each author's achievement by inclusion of whole dramas, **Novellen**, and lyric poetry.
- ★ gives a picture of the writer's development and his place in the history of German literature.

Volume I 416 pages 1958 \$4.75

Volume II 416 pages available Jan., 1959

Complete 832 pages available Jan., 1959

General Vocabulary available Dec., 1958